CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

MADRID 125
MAYO 1960

INDICE

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Claves íntimas de la crítica del arte...* 165
PANERO, Leopoldo: *Cándida puerta* 182
FARRÉ, Luis: *Ovidio en el destierro...* 187
ESPINOSA, Miguel: *Teseo y las amazonas...* 191
SANJUÁN URMENETA, José M.ª: *El miedo* 198
SÁNCHEZ ARJONA, Antonio: *El misterio de la iniquidad* 202

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

MARIÑAS OTERO, Luis: *La escultura en Honduras* 215

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

HORIA, Vintila: *Libros extranjeros* 227
SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel: *Indice de exposiciones...* 230
QUIÑONES, Fernando: *Federico, músico...* 234
TIJERAS, Eduardo: *Segunda noticia sobre la colección "Leopoldo Alas".* 236
HIDALGO, Luis Felipe: *Francisco Gavidia, poeta centroamericano...* 238

Sección Bibliográfica:

ESTEVA FABREGAT, Claudio: *América como unidad y sistema de una idea.* 241
GIL NOVALES, Alberto: *Un libro sobre Olavide* 244
FERRÁN, Jaime: *Tratado de la pena...* 250
MONTERO PADILLA, José: *La restauración cultural de Galicia...* 252
POMPEY, Francisco: *Les Grands Siécles de la Peinture...* 254
GIL, Ildefonso Manuel: *Panorama das literaturas das Américas* 268

Portada y dibujos del pintor español Fernando Olmos.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91 *

Dirección.........	Extensión	250
Secretaría.........	—	249
Administración.	—	221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100	pesetas.
Un año	190	—
Dos años	350	—
Cinco años	800	—
Ejemplar suelto	20	—

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de .... núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar a la presentación de recibo / contra reembolso (1).

Madrid, ... de .... de 195...

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

125

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro,* Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania).—Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (France).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 248791

MADRID

Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas.
Suscripción anual... ... ... 190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.

ARTE Y PENSAMIENTO

CLAVES INTIMAS DE LA CRITICA DE ARTE

POR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

La verdad es que el título escogido para la presente elucubración es poco exacto y mucho menos atractivo. Debiera haber discurrido otro más fácil y seductor; acaso el de *¿Quiere usted ser crítico de arte en diez días?* sería de mayor justicia y éxito, sin que este plazo comprometiera a nada, como a nada compromete en las ofertas de enseñar inglés en el mismo tiempo. Bien sabemos que para aprender con alguna precisión el inglés o el noruego no son necesarios días, sino años, y otro tanto ocurre con la crítica de arte o con la química inorgánica, pero como hay tantísima gente ansiosa de actuar con urgente improvisación en cualquier materia, sería bueno adoptar el aire de facilitar sus modestos sueños. Procedamos así y brindemos el secreto de ser todo lo que se quiera: crítico de arte o jefe de negociado, o técnico en desintegraciones atómicas, en diez días. Si luego los días se conviertan en años o en lustros, nadie se llame a engaño. Yo voy a exponer los caminos de llegar a ser, pero no respondo de la duración de esos caminos. En casi todas las tierras españolas, cuando se pregunta al labriego cuánto falta para llegar a Toro o a Denia, la respuesta nada tiene que ver con el tiempo pertinente, unas veces por defecto, otras por exceso. Yo, con la misma ausencia de nociones cronológicas que nuestros labriegos, voy a informar de los requisitos, enmascarados dentro del aliguí de los diez días. Y si fuera verdad eso de los diez días, yo, que he tardado cosa de medio siglo en creerme un poco crítico de arte, tendría buenas razones para estirarme los pocos cabellos grises que me quedan.

* * *

Es el caso que un muchacho que gustaba de visitarme antes de que le diera la ventolera de hacer de Guzmán de Alfarache por media Europa, me abrió una tarde su corazón, asegurando que deseaba seguirme, quisiera ser mi segunda edición, y que le hiciera la merced de revelarle los secretos de que había usado para ganarme la vida de tan raro modo. Como el muchacho estudiaba letras universitarias, algo llevaba ganado —a su parecer— en este aprendizaje. Argumentó a su favor asegurando que concedía en sus estudios particularísimo afecto a la filosofía, o, por mejor decir, a los rudimentos de escolástica

cursables en la Facultad. Sin embargo, estos méritos hacían mínima huella en mi halago, en el disculpable halago de que me había provisto la devoción del muchacho. Una devoción que se rebajó en varios decímetros cuando le pregunté si era buen latinista y me contestó que no, y que, muy por el contrario, guardaba más de una prevención a la noble lengua latina. Lo comprendo. El muchacho que hoy cuenta veinte y pico de años ha sufrido, en el Instituto y en la Universidad, demasiados cursos de latín enfadoso, pero como los sufre un seminarista, sin que aparezca por ningún rincón la excelencia del verbo sintético, de brillo preciso y de riqueza terminológica del latín. Por el contrario, yo no había gozado —jamás sufrido— sino cuatro o cinco años de su estudio, y me parecen muy pocos para la inmensa gratitud que debo a sus autores. El caso es que declaré a mi discípulo que sin el amor para con la lengua latina no contase con seguirme por ningún camino profesional. Y así fué como perdí un discípulo.

Además de perder un discípulo, acaso, acaso, estoy irritando a más de un lector sensato y responsable. Porque, ¿qué diablos tiene que ver el estudio de los clásicos latinos con los análisis y comentos de la creación plástica, menester único del crítico de arte? Aquí llegados, contestaré a todos según lo hice a mi nonato discípulo, el que ahora vaga no sé si por Holanda o por Austria. Yo no me atreveré a estatuir que el recto conocimiento del latín sea inexcusable para toda formación dirigida al estudio del arte; sí digo que para mí ha sido indispensable por haberme creado un fondo inicial de humanismo y un primer regazo en que acunar bellezas. Digo que la familiaridad establecida con Virgilio y con Horacio me sirvió primeramente para entender —creo que perfectamente— el aire más luminoso del mundo clásico mediterráneo y sus posteriores desbordamientos medievales. Virgilio, mi áureo amigo, me recomendó al que lo era también suyo desde hace muchos siglos, al divino Dante, y luego surgieron muchos allegados menores, numerosísimos, todos ellos subsidiarios en mayor o menor grado de aquella sublime dicción. Con el latín en el bolsillo fué hacedero asomarse a otras muchas lenguas, emparentar con miles de sus autores, interrogar, siempre con esperanzas de buena respuesta, a los que podían explicar el cómo y el porqué de toda ocurrencia, ya que lo hacían en su idioma. Y como siempre he concedido descomunal importancia al fondo y trasfondo lírico y literario de toda plástica —para no buscarlo en su propia faz, que es lo más cómodo—, entendí insensato procurar su estudio y valoración sin antes haber comenzado por reconstruir mentalmente las circunstancias literarias de su mundo. He hablado con poca gente de estas seguridades tan íntimas, pero cuando lo hice con José Pijoán

no me reconfortó poco saber que él procedía de muy semejante manera.

El latín, por su extensión y perduración europea, preside a toda otra lengua mediante su robustez materna, y abre infinito número de llaves, fortifica mil posiciones mentales, sin paridad con otras ilustres grafías. El árabe es idioma muy bello, pero ni siquiera sirve para ver más claro el arte islámico. El griego, que parece indispensable para documentar el pensamiento y la plástica de la armonía griega, queda curiosamente aislado cuando la historia deja atrás a las sabias atenas, y no goza de la universalidad europea del latín, ni cuenta con sus dones pedagógicos. Para el que arguya que en estas lides lo ideal no sería arrancar del latín, sino del griego, sobran los argumentos. El principal de ellos es de tipo personal, referible al perpetuo empacho que siempre me produjo la armonía helénica, opuesta a un barroquismo que me ordenaba familiarizarme con el *sermo latinus,* la lengua en que se formulan las artes bárbaras de la alta edad media y del románico. Porque si siempre juzgué indispensable para mi formación el glorioso hexámetro virgiliano, tan potente y contenido, el de las solemnes imprecaciones *(Infandum, Regina, jubes renovare dolorem / trojanas ut opes et lamentabile regnum / eruerint Danai...),* no lo eran menos las fáciles crónicas del latín vulgar, las del Silense y el Ovetense, o las míseras expresiones medievales, de carácter judicial, repetidas una vez y otra, de la suerte más cansina, y que fotografían el áspero vivir del viejo hierro español *(Dictus cum omnia quicquic ibidem habere uidetur, domicilia, utensilia, terris uineis, ortis et molinis cum suis productibus...).*

Pero un buen explorador de lo ajeno puede y debe extraer mayor provecho del latín, y el que yo creo haberle sacado es inmenso. No sólo ha sido mi fácil clave para poder leer muchísimo, sino para escribir buen recado de cuartillas, sin esfuerzo y con claridad. No diré que con gracia, ni con riqueza, ni con relumbrones, pero, de ello estoy cierto, con claridad, y éste es uno de los dones que siempre apetecí más en la materia legible. Y también entendí siempre que para escribir sobre cualquier materia, y máxime en una tan desinteresadamente informadora y calibradora de verdad, cual es la crítica, importaba ser, antes que cualquier otra cosa, claro. Con claridad se debería escribir todo cuanto se escribe, no importando su género, con la seguridad de que todo escrito se acercaría a la belleza por medio de la sencillez. Y conste que nadie es tan poco aficionado como el que suscribe a insertar latinajos ni a hacer arrancar un razonamiento de alguna cita latina. No, no soy tan torpe como todo ello, y ni saco a relucir a mis clásicos ni doy noticias de mi familia, porque nada

de ello interesa al lector. Mi Virgilio y mi Tácito, mi Horacio y mi Cicerón son unos amigos íntimos y óptimos, unos queridos maestros que no tengo por qué exhibir ni fatigar. Bastante se yo de cuánto me han valido en la vida para andarlos arrastrando en mis pobres escritos. ¡Ese castigo faltaba! Así que vuelvo a repetirlo. Al joven de 1960 que desee aproximarse a mi manera y estilo, si es que los tengo, si es que por alguna manera fueran recomendables, no puedo dar otro consejo que el que repetí a mi nuevo Guzmanillo de Alfarache, cuando pedía normas para entender y escribir:

—Estudia latín. Lee mucho latín. Familiarízate con los clásicos latinos.

* * *

No ha sido un solo discípulo el que acudió a mí en busca de secretos. Otras varias gentes que me hicieron el favor de interesarse por mi labor creían de buena fe que, por andar mucha de ella impregnada de cierto olor de revolución, revolucionarios habían de ser sus ingredientes. Además de los atentos de buena fe, muchos de mala —fe e infidencia— me preguntaban el porqué de entusiasmarme ante una pintura abstracta cuando yo había probado mi hondo respecto para con el Greco y con Goya. Había que llevarles una respuesta veraz y consoladora, pero menos veraz y consoladora que paradójica, la de que yo amaba la pintura abstracta porque mediante ella comprendía mejor al Greco. Y la de que el principal interés de Juan Gris consistía en lo bien que explicaba a Zurbarán.

Como quiera que hoy anda la cultura tan parcelada y escindida, estas respuestas no sirven más que para enrabiar a los preguntadores o inquisidores, inquisidores en el peor sentido de la palabra. Pero yo no tengo culpa de que la Historia del Arte sea explicada por gravísimos dómines como unidad limitada entre un principio y un fin totalmente ortopédicos. Esos dómines, desprovistos de flexibilidad y de esperanza —y esto es lo más grave, la ausencia de esperanza— han concebido la Historia del Arte como una ciencia del pasado, y se obstinan en no ver en ella lo más grato de la aventura plástica, la que reside en el presente y en el porvenir, pero que por muy atrevida y aparencialmente nueva que pretenda ser en ambos casos, no será otra cosa que consecuencia del pasado.

Todo esto va dicho para justificar un postulado en el que creo cada día con mayor firmeza, y que consta de doble enunciado, a saber: tratar de comentar y valorar el arte actual sin conocer profundamente todo arte anterior es tarea destinada al más inútil de los fracasos. Y, además, historiar el arte antiguo desconociendo el nue-

vo y novísimo no lleva sino a una entomología o mineralogía de lo consagrado, no ya odiosa, sino absolutamente criminal. Tan descomedido es explicar la obra de Manet sin referirse a Velázquez, como comentar a éste prescindiendo de Manet. Eso de encerrar materia tan maravillosa, cual es el arte en apartados estancos, sólo puede ser obra de perfiles burocráticos y, en efecto, no de otro modo se profesa en los pobres centros de burocracia que son las universidades.

Si se les acusa a gritos es en gracia a su responsabilidad y oficialidad, pero el profesorado universitario anda lejos de ser el único sujeto a la enfermedad denunciada. Pues toda una turbamulta de críticos de arte ha nacido a la nueva profesión partiendo del surrealismo o de la abstracción, sin que les importase un ochavo toda la creación artística desplegada durante siglos por todo el planeta antes de tales capítulos. Con ello, se ha puesto de moda cierto bárbaro idioma, entre pseudofilosófico y esquizofrénico, que no dará poco que hacer a los eruditos de los siglos XXIII o XXIV, suponiendo que tengan humor, paciencia y tiempo para dedicarse a desentrañar semejantes acertijos. ¡Qué pena! ¡Con lo elocuente que es la sencillez! Instintivamente, ante estas desventuradas no-explicaciones de lo abstracto, se vienen a la memoria los monstruosos torneos oratorios de la segunda mitad del siglo XVIII en la Academia de San Fernando, cuando don Juan Iriarte o don Francisco Gregorio de Salas complicaban inútilmente su lenguaje por creer que un arte nuevo, como en bastante proporción era el de la Academia, debía ser alabado con dialécticas confusas.

Y es curioso que aquella procurada secesión, como todas las secesiones, tardó poco en agregarse como nuevo capítulo a la Historia del Arte. Y también está siendo agregado el capítulo actual, sin reparar en el orgulloso primitivismo de los más de sus cronistas. No suelen importar mucho al futuro éstos, sino los cronizados, con los que contará la historia a pesar de sus panegiristas. Hasta puede ser que cuente un cierto pintor de provincias que un día, estando en otra, nos amargó a unos cuantos asegurando que no conocía Madrid ni, por consiguiente, el Museo del Prado. Hubo todo un movimiento de conmiseración y se pensó en algo: en una pensión, en un viaje de estudios, en lo que fuera, para que el joven creador pudiera conocer nuestra primera pinacoteca. Pero no fueron necesarias mayores caridades, porque pocos meses después el pintor de provincias llegó a Madrid y visitó el Museo. Es más, declaró que no le había interesado nada, lo que se dice nada, ni un tantito así.

Ahora pienso que este infortunado muchacho —ya no es tan muchacho— se había tragado en serio que el arte comienza en mil nove-

cientos no sé cuántos. Si este error no se debiera sino a gallardía, empuje y vanidad juveniles, casi no habría motivo para dolerse. Lo hay porque es indicio de muchos analfabetismos críticos, tan perjudiciales como los de esos estirados catedráticos que desprecian todo lo posterior a Goya. Muy crueles son los castigos que se me ocurren para ambos tipos de desdichados, pero creo que el de mayor justicia y lógica sería el de atar en un mismo lío al catedrático voluntariamente ignorante del arte novecentista y al critiquito que no tiene la menor idea de Pollajoulo o de Pedro Berruguete, y dejar que se asfixiasen juntos en el hedor de sus respectivos alientos. Crueldad grande, sin duda, pero merecida por quienes se obstinan en poner barreras al santo goce de la creación artística.

Unos y otros, con desigual acuerdo, se sonreirán con aire de superioridad al ver cómo el anciano Pablo Picasso gusta de volver a crear en varias versiones propias, íntimas, suyas, la gran conquista de *Las Meninas*. Como no tengo ganas de repetir argumentos, éste de la diversión picassiana me basta. Es tan buen ejemplo de revolución y tradición entremezcladas cual para dar todo un curso de comprensión al catedrático sesudo y al critiquito improvisado. Pero si no lo comprenden —y no lo comprenderán— no hay más remedio que atarlos —o empalarlos— juntos, y que allá se destrocen.

* * *

Cuando publiqué mi monografía sobre Picasso —ya que de él acabamos de hablar, viene a cuento narrarlo—, uno de esos críticos improvisados, que para mayor horror mezcla a sus escritos pretensiones mágicas y de Kábala, juzgó el tal libro con el más contundente de los desprecios, sintetizado de esta suerte:

—Lo encuentro poco científico.

Vean ustedes si se puede dar mayor desgracia. Mi libro acerca de Picasso era muy poco científico, tacha aplicable a unas tablas de logaritmos totalmente trastornadas o a un manual pedagógico de Historia de España que informase primero de Felipe II y después de Sancho IV. Y es cierto que los críticos surrealistas coinciden en el apestoso criterio de tratar de su pintura podrida con una inmerecida sistematización, muchas veces para relacionarla con hediondeces más o menos tocadas de magia y simbolismo, dos nociones que me producen infinita repulsión. Es verdad que sobre Picasso, como sobre todo artista presente o pasado, se puede escribir con mayor o menor rigor o probidad, que no son precisamente sinónimos de ciencia. Pero lo que yo no quiero hacer —pueda o no hacerlo— es aplicar rigor, y

si se quiere, rigor científico, a criatura tan extremadamente cordial como es Pablo Picasso; criatura que, en nuestros días, lo que necesita es calor y aliento, y propaganda, y eco vital y animado de su propia animada vitalidad. Ya hay muchos libros —llamémosles por una sola vez científicos— acerca de Picasso, con bien profusa documentación de labor distribuída por años, relación de exposiciones, geografía de su vivir, etc. Mas no es esto lo que en años pasados necesitaba Picasso, sino comentarios tan escasamente científicos como los que, por ejemplo, le dedicó Eugenio d'Ors.

De donde se deduce que el que procure hacer sobresalir la ciencia o, para hablar más claro, la erudición, sobre el entusiasmo, no debe dedicarse a cuestión tan solicitada de sensibilidad como es la crítica de arte. De nuevo podemos advertir cuantísimo se aproximan el seco catedrático y el surrealista que pide ciencia con impío rigor. Ciencia, aunque esa pobre ciencia no provea sino de algún grotesco argumento para relacionar a Dalí o a Max Ernst con algún brujo profesional de la brujería más zafia y condenable. Es de este modo como los críticos insolventes gustan de lanzar sentencias tremendas, inapelables y apodícticas, en favor de pintorcillos que son olvidados a toda prisa. Pues bien, a mí me espantan lo indecible tales ademanes solemnes —al parecer, científicos— y huyo de ellos hasta cuando he de comentar a creadores reconocidamente geniales. Además, lo común es que todas esas sentencias grandilocuentes, en boca de impreparados, no den lugar sino a risa. La misma risa que me han producido siempre los ocultismos, simbolismos y demás creencias baratas.

Deseo ser veraz y riguroso en la exposición de cualquier problemática inherente al arte, pero me molestaría mucho darle apariencia científica. Mi preocupación por acercar la crítica de arte a la consideración de género literario y mi devoción por quienes han logrado tal acercamiento me prohibirían entender mi profesión como ciencia. Si estoy lejos de creer que la Historia, así, con mayúscula, sea una ciencia, ¿cómo he de admitir la temida denominación para un ejercicio y divertimiento de sensibilidad como es la crítica de arte? Y si he dado en la convicción de que la filosofía tampoco es ciencia, ya que se basa en sistemas personales, aceptables o no, sin separación de lo que tienen de personal, ¿bastaría la mínima dosis de proyección filosófica posible de encontrar en los más elevados comentarios a la plástica para añadirles la etiqueta de científicos? Más que historia ni filosofía, esa crítica debe contener un algo y aún un mucho de lírica, y ello basta para divorciarla, completa y afortunadamente, de la ciencia. Cuando un hombre se ha especializado en cuestiones de arte queda obligado a adoptar muy varios tonos en su comunicación con lectores

u oyentes, lo que no es floja desgracia; pero estad bien persuadidos de que el tono que más conviene a uno y a otros es, precisamente, el que menos pueda alardear de científico.

* * *

Así como un preceptor de los Borbones de Nápoles decía a su real discípulo que lo primero había de ser la gravedad, yo me propuse siempre que lo primero fuera la sencillez, y no sólo en mi exposición ni en mi receptividad, sino en la obra sometida a juicio. Conste que al preferir la sencillez no rechazo lo que, siendo complicado por gracia de su misma naturaleza, como es el Barroco, debe incidir en la misma calificación. Lo que repugno es la complicación o el énfasis inútiles, premeditados, tortuosos.

Pero no hay duda de que los artistas peor dotados —o los no artistas— son los menos sencillos en cuanto a concepto, y, por consiguiente, en cuanto a realización, y que, del mismo modo, se les rendirán para cantar su obra los críticos más impreparados y menos solventes. Es curiosa esta constante de que el mal crítico suela enamorarse de lo declamatorio, oscuro y exento de facilidad, y es que, como quiera que carece de luz interna y de fuerza calibradora de lo puramente plástico, ha de preferir todo aquello que para poder ser medianamente comprendido deba precisar de muchísima literatura. Mala literatura, claro está, pues aún queda por ver que un cuadro malo o una escultura pésima sean glosados con buenas prosas. Por ello he de decir que uno de los peores males del surrealismo consistió en ayudar a hacer una escuela literaria de horrorosa ley, entretenida en perderse por todos los recovecos pueriles de niño y puerilidad sin educación que sugería aquella plástica enferma. Hace tiempo que periclitó toda esa escuela de monstruosidades fáciles, pero no han desaparecido sus componentes. Por el contrario, de tiempo en tiempo da fe de vida al exaltar, por eficaz ejemplo, la obra indignantemente mala de William Blake —gran poeta y necio acuarelista—, que ha querido codear nada menos que con Goya. En estas cuestiones, gusto de ser inexorable, y cuando veo que alguien se arroba ante aquel pobre idiota, sin la menor chispa de ingenio ni de recreo plástico en sus torpes visiones, tomo buena nota del panegirista, y lo dejo bien catalogado.

A cada artista conviene su especie de crítico y de crítica, y por ello es por lo que los enrevesados se entienden tan bien entre ellos. Y conste que un artista puede ser enrevesado, pero partiendo de la sencillez. Mas, si lo es por presunción apriorística, yo le garantizo que

no tardará mucho en hallar su condigno castigo, encarnado en el critiquito que se despepita por lo anormal y extravagante, antecediendo a sus oscuridades escritas nebulosas razonas extremo-orientales o robadas, sin entenderlas, de Heráclito. Razones excelentes para el verdadero fin buscado, que no es otro que el de confundir y, al mismo tiempo, elevarse un pequeño trono de arrogancia incomprendida.

Porque de las muchas gentecitas que escriben para no ser comprendidas es proporción agobiadora la de los críticos de arte, y precisamente del arte actual, pese a ser un arte de razones obviamente sencillas. He aquí un pecado fundamentalísimo. Con todo lo que yo desearía que la crítica se comportase y fuera admitida como género literario, no puedo olvidar que es crítica de creación ajena, y, como tal, explicación, versión, a verdad, viraje de lo imaginado por uno a total comprensión de los más. Si no precisamente vulgarización, sí, muy por lo menos, generalización certera del acierto o del error. Pero, no, se está haciendo habitual en el enmarañado y artificioso encuadre de nuestra cultura novecentista el hecho morboso de que, para aludir y comentar una creación plástica, el comentarista presuponga unos fines que jamás se propuso el artista, y, para ello, largue una cruel teoría de considerandos dificilísimos y abstrusos que, en fin de cuentas, no son sino palabrería, y nada inocua, sino torturante en su ocultismo, verdadera jerga ante la que parecen diáfanas otras palabrerías feroces de nuestro siglo XVII.

Es posible que, al llegar aquí, pregunte alguien, sea de buena fe, sea de no peor malicia, si estos aborrecidos críticos acabados de clavar en la picota no procederán con tanta insensatez por no haber saboreado los bienes de la lengua latina, ya en principio proclamados. Y contestaré que toda esa tropa de audaces escribidores —en ningún caso colegas— ya se daría por muy satisfecha si hubiera extraído la cabeza clara, no ya de Tácito, sino de los accesibles clásicos castellanos. Y lo digo con conocimiento de causa, puesto que uno de los aludidos —y de los más conspicuos en este barajar de altaneras y premeditadas oscuridades— se me llegó un día y con grandísimos aspavientos y alharacas declaró que acababa de descubrir a Lope de Vega como poeta muy considerable. Otro día, el bienaventurado descubrió a Velázquez, y algún otro, nuestro viejo romancero. Hace tiempo que no veo a este descubridor, pero no pierdo la esperanza de que algún día dé con Botticelli o con Bocaccio. Pero no hay que encresparse; este hombre sí conocía bastante de André Bretón y de otros jerarcas del surrealismo.

No quiero seguir cargando sobre una sola persona toda la irreponsabilidad a que puede conducir la formación defectuosa o la no

formación del que desea actuar como crítico de arte. No; sería demasiado cruel, aunque entiendo la licitud de ser cruel con quienes de modo tan frívolo descarrían las conciencias espectadoras. Porque otras conciencias, también espectadoras, y algo más responsables, han llegado, por poderosas evidencias, a la conclusión de que el arte novecentista es algo tan perfectamente necio que no puede ser comentado sino por irresponsables desprovistos de cultura histórica, por sectarios de algún repugnante ocultismo, por frenéticos mansos a los que tiene sin cuidado la ligazón y la atadura del arte nuevo con el arte viejo. Nada de ello es cierto, pero la verdad es que hay abundantes motivos para creer que sí lo es.

Y es que, lo mismo que aquella torpísima crítica de 1880 ó 1900, tan sólo se fijaba en el asunto de los pobres cuadrazos medallados en las exposiciones nacionales, esta nueva fauna que andamos desenmascarando tampoco se cuida de observar sino las violencias expresivas de lo hoy expuesto, y tanto en la ceguera vieja como en la novísima, importa poco la plástica por sí misma. Importa la historia contenida, y, aunque proclamen a gritos lo contrario, importa el asunto, tanto más si es siniestramente complicado. Quienes menos comprenden la belleza posible de hallar en una pintura o escultura abstracta son los críticos animados a actuar por la abstracción militante. Sobre los surrealistas más vale no insistir.

* * *

Puestos ya a legislar, resueltos a dogmatizar, recomendar y prohibir, veamos si al crítico de arte conviene ser artista practicante o poeta certificado, visto que de ambos menesteres proceden muchos. Como principio, yo diría que debe ser un poco artista, vagamente artista, y bastante poeta. Para hacer ver hasta dónde autorizan estos pocos y bastantes, explayemos la teoría.

Que el crítico de arte deba ser un poquitín artista se desprende de la propia videncia. Si alguna vez no ha sentido el impulso de dibujar, de pintar, de modelar un trozo de arcilla, de proyectar —como jugando— un edificio, no hay tal crítico. Si no tuvo latente por algún tiempo indeciso y juvenil la ilusión de practicar el arte, es muy dudoso que luego le haya llegado por inspiración divina la idea de comentarlo. Insisto en ese deseo vago y no perpetrado, no llevado a efecto. Porque si lo tuvo y realizó, y se embarcó en el viaje de ser pintor o escultor, habrá quedado incapacitado para el oficio de juez, y por más de una razón. Convincente es la de que, embarcado en una directriz estética determinada, no podrá ser objetivo ni neutro al tener que

considerar las opuestas, con lo que sólo podrá ser crítico de lo que en principio se asemeje a lo creado por él. Digo que es convincente esta razón, pero menos que otra discutida a continuación.

Hacer seriamente pintura —y no digamos escultura, tarea de mayor complicación técnica y dedicación más ruda— exige una entrega total, incompatible con toda idea de escribir, exclusora de toda otra labor, como no pase de *dilettantismo,* calificación que también pesará sobre lo pintado. Indudable que un pintor es, generalmente, sagaz crítico verbal de lo que hacen sus colegas, como también lo suele ser el escultor respecto de los suyos, pero no hay que pedir a ninguno de ellos opiniones escritas ni formalizadas, porque entonces echará todo a rodar. No se puede, ni se debe, ni es beneficioso para nadie simultanear dos profesiones bien diferentes, porque parten de dos posturas muy diversas y requieren bagajes nada maridables. Cada una de estas dedicaciones debe ser absorbente y no simultaneable. Con razón, todo lo que literariamente se acostumbra pedir al artista, como aspiración maximalista, es lo que concierne a diarios, memorias, epistolarios y demás expresiones de carácter íntimo. Basta con ello. Es decir, basta con las *Memorias,* de Benvenuto Cellini; con el *Noa Noa,* de Gauguin, o con la *Vida Secreta,* de Dalí. Automáticamente, si lo escrito por el artista es de mayor entidad, pasa a ser recordado, no como artista, sino como crítico o historiador, y es el caso de Vasari o de Palomino.

En cualquier caso, aspira a condición de ley fundamental la de no ser dable la simultaneidad de dos entregas, como no se quiera se queden en modestísimas, y entonces no serían entregas. He aquí un ejemplo sacado de mi propia carne. Cierto día, allá por mis treinta y cinco años, se me ocurrió pintar un cuadro, un cínico y ridículo cuadro. Y lo pinté, en el curso de cuatro furiosas sesiones, que compusieron dos días. Dos días en los que me olvidé por completo de mis quehaceres, de mi casa, de mi familia, de todo. Procedía concluir esta aventura con toda la lógica con que se puede borrar un disparate. Firmé el cuadro, lo regalé a una amiga, y resolví no volver a coger un pincel. Ya hubiera sido solemne tontería la de comenzar a pintar a edad madura, sin que mis pobres dotes me autorizasen a tamaña aventura. ¡Sólo hubiera faltado abandonar todo y marcharme a Tahití a continuar pintando cuadritos cínicos! Pero estos dos días perdidos me proporcionaron la lección que acabo de exhibir y que, repito, puede ser elevada a la categoría de dogma: la de que no es posible dedicarse con esperanza de parigual éxito a dos profesiones tan fundamentalmente diferentes. Sin embargo, insisto en que el crítico sí debe ser

un poquito artista, vagamente artista, una chispa, una chispita de artista. Sin practicar ese arte, claro está.

* * *

También determiné que ese crítico debiera ser bastante poeta. Incluso no hay nada que se oponga a que sea totalmente poeta, y poeta mayor. ¡Ojalá todos los críticos de arte fueran poetas!

La enorme proporción de milagro que suele residir en una creación plástica es la que obliga al espectador y al glosador a situarse ante un fenómeno reversible a la poesía épica o lírica. Ya sabemos la peligrosidad de esta posición, susceptible de dejar rienda suelta al comentario exclusivamente contenutista, con olvido del placer puramente visual a que debe conducir la excelencia puramente plástica. Pero es que estamos hablando de poetas, de seres que están obligados a conocer las varias vestimentas de la belleza, desdeñando sus disfraces. Claro está que esta condición previa no les ha privado de equivocarse más de dos y de tres veces, pero lo cierto es que la peor pintura o la más infame escultura ha solido carecer de cantores líricos.

Lo que los poetas digan, puedan decir, de la obra de arte, acostumbra a ser bueno, ya que no profundo. Pero dejemos esta cuestión, porque lo que ahora nos importa no es el acierto del poeta profesional en comunión con la plástica, sino la proporción poética de que deba estar dotado el crítico, que nada tiene oficialmente que ver con el manejo de la lira. Y lo que digo, o quiero decir, es que este hombre ha de tener la preparación, la receptividad, la percepción lírica necesarias para comprender el desdoblamiento de los colores y de las formas en su dualidad real y fingida, si tratamos de cuestiones abstractas, de su total complexión de cosa soñada y encantada. Por poco feliz que resulte ser una creación plástica, siempre nos proporcionará alguna especie de asidero lírico, que el poeta puro puede convertir en poema, pero que el crítico, si tiene un adarme de sensibilidad, puede recoger como síntoma positivo de bondad para su posterior valoración.

Literatura se puede hacer en torno a todo lo divino y humano. También se puede hacer poesía de la mejor ley, pero nada de esto es deseable a propósito del arte. Todo cuanto no sea concisión corre graves riesgos de convertirse en mala hojarasca. Poetice quien quiera, pero sea breve y apretado. Intercale el crítico alguna rúbrica de lirismo directo, pero procurando que no destruya las precisiones de rigor que en él son perfectamente exigibles. Sobre todo, no convirtamos la crítica en poemario, porque nos saldríamos de sus fines. En nuestro

siglo sólo ha tenido derecho a hacerlo Rafael Alberti, pero su hallazgo es de presumir que no se repita hasta el siglo próximo, según se desprende de una oscura, pero certera ley de dosificación de la belleza.

Naturalmente, la poesía tiene sus límites en cuanto a posibilidad de entusiasmo con lo plástico. Ya habréis observado que los poetas pueden entusiasmarse con lo pintado o lo esculpido; pero rara vez lo hacen con lo construído. En fin, que la arquitectura no da lugar a arrebatos líricos, ni tratándose del propio Partenón ni de la mismísima Catedral de Reims. Pero cuidaos de reprochar a los poetas por esta omisión. Es que los propios críticos profesionales, veloces en el recorrido de exposiciones quincenales, están de acuerdo en callar cuando un nuevo edificio de cierta categoría o esfuerzo se eleva en la ciudad donde actúan. Pero denunciar tales olvidos exige un nuevo apartado.

* * *

Eso de que el crítico de arte, de modo normal, prescinda de la arquitectura es mal indicio. Por lo menos, indicio de formación endeble e incompleta. Si la arquitectura no le interesa, o no se atreve a juzgarla, no será crítico sino a medias, o a tercias, o a cuartas. Mal se puede definir la ley de pesantez o equilibrio de una escultura si olvidamos que, regularmente, esos bienes o males van íntimamente ligados a las proporciones arquitectónicas del mismo tiempo. Por lo menos yo me he esforzado siempre en hacer comentarios sobre la arquitectura de estos nuestros días, persuadido de que es mil veces más importante para la faz del mundo que nos rodea una arquitectura digna que una pintura que a su lado no es sino arte muy menor. Esta puede ocultarse o destruirse fácilmente, mientras que aquélla permanecerá como acusación o exaltación del tiempo en que fué erigida. Y aseguro que uno de los grandes defectos de la crítica del arte, tal y como hoy está organizada —o desorganizada—, es su falta de atención para con la arquitectura.

Parece normal que la crítica de arquitectura sea hecha por los arquitectos, y, efectivamente, no dejan de hacerla; pero esta creencia es del todo falsa. Esa crítica debe ser hecha por las mismas mentes que atribuyen méritos y deméritos a lo pintado o esculpido. Lo malo es que, habitualmente, un crítico improvisado suele carecer de razones íntimas para denunciar un error o saludar un acierto, pese a que, en un edificio, y más con la mole que hoy acostumbran a ostentar, son mucho más perceptibles que en otra obrilla que se puede trasladar con las manos. Hay que volver a decir que el crítico improvisado,

desprovisto de alguna formación humanística, se desentiende de la más fundamental de las artes, y, acaso, sólo husmea de ella lo accidental y subsidiario. Es así cómo el arquitecto español novecentista, objeto de más abundantes comentarios, ha sido Gaudí. No intervendremos ahora en si sus edificios eran buenos o malos, ilustres o vulgares, avanzados o retrógrados, porque lo que interesa hacer observar nada tiene que ver con el arquitecto reusense, sino con sus aparentes fervorosos. Los cuales no gustan de valorar su arquitectura propiamente dicha, sino de exaltar los motivos decorativos que Gaudí procuraba distribuir en sus construcciones, motivos decorativos en piedra, en cerámica o en hierro, y que, virtualmente, son ornamentación, o escultura, o lo que se quiera, pero sólo muy remotamente arquitectura.

Como quiera que la arquitectura funcional carece de tales entretenimientos, puede decirse que carece de crítica y de comentario. Y ésta es una falta tan garrafal que debe ser subsanada a toda costa si se quiere que la crítica de nuestros días pueda ser mirada con algún reconocimiento por los tiempos venideros, los que acreditan un valer.

* * *

Aparte mis deseos de integrar la crítica de arte en la amplia gama de los géneros literarios, soy el primer convencido de su peligrosidad, de su superfluidad, de la conveniencia de que se extinga este oficio de mediador, de intermediario entre el creador y sus espectadores o gustadores. Jamás he recatado esa postura, ya que estoy convencido de su justicia. Lo ideal sería un tal ensanche de los grupos minoritarios como para hacer inútil el trabajo del crítico y del glosador. Cada uno debe ser su propio crítico.

Bien sé, por desgracia, que ello no es hacedero en la actual etapa de barbarie disimulada, cuando lo que se expande no es la finura del conocimiento, sino el desprecio grosero para con cualquier sutileza conceptiva. En momentos tan pavorosamente peligrosos para la cultura y la sensibilidad es cuando la tarea del crítico —sea de arte, sea de literatura— debiera obrar prodigios de comprensión y transacción. Mas no los encontraréis sino muy difícilmente. Esos llamados críticos gustan tanto de encerrar sus predilecciones en compartimientos estancos, que dificultan extraordinariamente la claridad de conocimiento, incluso cuando aparentan arrepentirse de tales posiciones. Alguno de mis colegas ha dicho, más o menos, estas palabras comprometedoras, terriblemente comprometedoras: "Yo, después de haberme sacia-

do de todas las exageraciones de la pintura moderna, he vuelto a Velázquez."

En lo cual no puedo acompañarle. Yo no vuelvo a Velázquez, por la elemental razón de que jamás me he separado de él a lo largo de mis viajes por todos los más abruptos y difíciles caminos del arte actual. Y nadie sabe cuantísimo odio esta burda costumbre de considerar a Velázquez como escudo contra novedades y rebeldías, cuando fué nuevo y rebelde como pocos. Que ello se crea en las alturas directivas del Museo del Prado, pase; que lo repitan hombres a quienes es exigible mayor delgadez crítica, no puede pasar. Pero es lo mismo: donde dice Velázquez, digamos Mantegna, o Signorelli, o hasta Rafael. En fin, cualquier amigo de la norma precisa, de la ley renacentista. Lo prohibido es equivocar al espectador, planteándole continuamente el dilema de estar con unos o con otros, de ser fiel a la tradición o de unirse a los rebeldes. Toda rebeldía se convertirá en tradición, y lo exigible en el crítico es la predicción al antologizar aquella parte de la novedad o de la rebeldía que pasará a integrar la tradición. Y, al mismo tiempo, descartar de la tradición y de la historia todo aquello que se les incorporó de matute, por su única calidad de vejez o antigüedad.

¿Cuántas veces he predicado todo esto? ¿Hasta cuándo hay que continuar insistiendo en las perogrulladas más fáciles y, por ello mismo, menos creídas? Ya quisiera yo poseer una escultura de Donatello y otra de Moore para guardarlas en la misma habitación, bien seguro de que no se produciría ninguna colisión visual, de la misma suerte que es posible leer, en el curso de un día, muchos tercetos del Dante y no pocas páginas del *Ulises,* de Joyce. A los fanáticos de cada uno de esos tiempos hay que responder con desprecio y con ira, estableciendo la paridad absoluta de todo lo bueno, de todo lo bello, de todo lo hecho con esfuerzo y con amor. Las exclusiones son odiosas si no preferimos la calificación de criminales.

Habría que deducir de la ira anterior un conocimiento casi enciclopédico de toda bondad inmersa en una actividad, la actividad a que se dedica el crítico. ¿Que si yo poseo ese conocimiento enciclopédico? No, por desgracia grande, aunque bien me he afanado toda mi vida por lograrlo. Y en virtud de ese afán frustrado es por lo que me creo con derecho a dar más de una lección. Por lo menos, yo no he descubierto a Lope de Vega, a mis cuarenta años de edad. Naturalmente, toda preparación o impreparación son relativas, pero siempre en derredor de un cierto grado de solvencia y de responsabilidad. Si éstas faltan por completo, aquella acusación de parasitismo e interpolación

inútil del crítico como intermediario que encarece una mercancía debe prosperar y, en consecuencia, pronunciarse por la desaparición de tan peligrosa especie.

* * *

Es muy posible que el lector, atando cabos, relacionando mi panegírico del latín con la petición reciente de responsabilidad, deduzca que exijo en el aspirante a crítico una formación universitaria. En principio, sí, pero no tan sólo universitaria. Porque si guardo buen recuerdo, no de la Universidad precisamente, ni siquiera de sus profesores, sino de las materias exigidas para la colación de un título, desconfío de sus posteriores avatares. Por otra parte, ninguna asignatura puede enseñar sensibilidad, y mucho menos que ninguna otra, la que se autodenomina pomposamente Estética, y que suele ser madriguera de opiniones altisonantes y del todo vacías de contenido. No, y es lamentable. La sensibilidad hay que aprenderla fuera de las aulas universitarias, mediante un constante ver e interesarse por todo. La sensibilidad sólo puede educarse con el ejercicio de la atención, viendo y reviendo todo, desde lo óptimo hasta lo pésimo. Guardando para todo este ejercicio infinitas cantidades de paciencia y ánimo, procurando ser optimista, suponiendo siempre que el autor de lo juzgado ha tenido alguna decisión de lograr belleza, de procurar interés. Para ser crítico de lo ajeno hay que partir de una inicial bondad propia, de una actitud modesta y secundaria, cual debe ser norma en esta rara profesión. Hasta tal extremo que, en los más detestables cuadros —como en nuestra pobre pintura de historia decimonónica, o en la perversa escuela del prerrafaelismo británico, o hasta en los indignos simbolismos de William Blake— podamos rastrear algún indicio de bondad, llevada o no a término.

Tengo el suficiente cariño a mi oficio y la necesaria devoción profesional para estatuir que no puede ser ejercido con soberbia. Ni con empaque. Ni revestido de ninguna toga. Defendida queda la conveniencia de la formación universitaria, pero siempre y cuando no atosiguen envaraduras ni mucetas. Extraed de la Universidad lo que pueda traer de bueno, como el saber, pero dejad intacto el uso de ínfulas y borlas a sus magos de prosopopeya. Ningún saber extático nos conviene a los que ejercemos la crítica por divertirnos con el ondular de la cultura como con un juguete nuevo. Se debe partir de la Universidad, pero con la condición de que, una vez salidos de ella, todo sea para nosotros universidad, bien que mucho más flexible y azogada. Además, conservando de ella el rigor y la responsabilidad, ya que no las borlas y las togas. Conviene acercarse a todo con curiosidad,

que puede ser infantil, pero dignificada por el rigor. Y quienes no tuvieron la suerte de ser universitarios, que aprendan ese rigor optimista en otros lugares, y que se forjen nuevas maneras de responsabilidad personal. A veces lo hacen en tan descomunal medida que eclipsan en soberbia a los sabios oficiales.

* * *

Y de la misma suerte se podrían continuar mil filípicas acerca del rigor de la responsabilidad, del impudor, de la impreparación, del etcétera éste y del etcétera otro, sin más ventaja que la del malhumorar y repetir. Porque me parece que todas estas cosas, con diferentes palabras, ya las he dicho otra vez, y hasta otras veces. Es igual, porque lo normal es leer, pero no enterarse, para cuyo resultado resulta mucho más cómodo omitir la lectura.

Todo ello comenzó con la proposición de dar lecciones para ser crítico de arte en diez días, y mi desvío del propósito ha sido tan garrafal como para fustigar a quienes alcanzaron esta dudosa preeminencia en dicho corto plazo. Así soy de inconstante y de traicionero; así tan poco de fiar. Como consecuencia, ahora me mirarán de refilón algunos catedráticos y no pocos sedicentes críticos, todos lesionados y doloridos. Pero no me importa. No sé qué virus de combatividad en pro del recto conocimiento anida en mí, obligándome de cuando en cuando a este desbaratar y desbarrar. Y siempre creo, con mis inagotables reservas de buena fe y de ingenuidad —no, no me curo de ellas tan aína— que de semejantes desbarrares pueda nacer algún norte de luz para ese otro hombre anónimo de buena fe al que llamo espectador.

Juan Antonio Gaya Nuño.
Ibiza, 23.
MADRID

CANDIDA PUERTA

POR

LEOPOLDO PANERO

Cuando la madrugada baja al pueblo,
y cubre los tejados fina escarcha,
sólo el que amasa, vela; y se oye el cálido
rumor de su trabajo desde el húmedo
corazón de la noche. Un tren perdido
rasga también la sombra, mientras calla,
activamente blanco, el pensamiento;
y el que los surcos cava, sueña el trigo.

Más que el olor del brezo montañoso
es bueno el que ahora nace de su leña,
y empaña o mueve las estrellas altas,
alzado por el viento, que da al mundo
como un tibio sabor de pan de aldea.
¡Unica casa viva en todo el pueblo,
puerta de la tahona, tibia sola,
caliente sola en la penumbra vaga...!
Perfumando su obra en paz humilde,
charlan tras ella, cantan, velan todos;
y huele a malva de corral, y a bueyes,
y a presencia continua el pueblo entero.

... No puedo definirte sino amándote.
Razón más honda el corazón no tiene
que esta de no tener ninguna otra,
para llamar, Señor, tocar tu puerta,
y, sin razón, pedirte que le abras.

... Tocar tu puerta, respirando el ciego,
el manso olor de dentro, el pan desnudo;
tocar tu puerta que se mueve un poco,
que se ilumina como fina raya,
que un poco se entreabre, que va a abrirse,
que cede si la empujo con la mano,
que cedería y se derrumbaría
si un niño, simplemente, la rozara.

... Cuando la madrugada baja al pueblo,
si un niño, simplemente, la rozara,
la puerta se abriría...

¡Oh lenta noche!
¡Oh débil hermosura que allí asoma!
Tocar tu puerta con el pensamiento...
Tocar tu puerta de perdón oscuro...
Tocar tu mansedumbre de persona...
No ver, pero temblar...

Tocar tu puerta
y oír, a lo primero, lejanísimo
(audible sólo al corazón desnudo,
como ahora al espesor de la tahona),
y más límpido luego, y tan delgado,
por fin, como un aroma de presencia,
mi nombre pronunciado por tu boca.

... Se oirán campanas bajo el mar, de súbito,
y alas que relacionen las montañas;
vendrá la primavera toda junta
como una inmensa plaza hecha de huesos;
se reirá la nieve ya sin frío,
y estará tan desnuda la inocencia
que ningún beso, ya, podrá dormirla,
ni tendrá piel ninguna la gaviota;
nacerá un ruiseñor de un niño mudo,
y Dios dirá: mi corazón ya ha vuelto;
y si queréis el peso de la alondra
os daré para siempre la mañana;
y si necesitáis mi propia risa
os la daré también: me hablaba el templo.

Allí respira el corazón tan hondo
que cesa de estar sólo, y alguien habla
con él, oscuramente, desde dentro;
parecen hasta oirse mudos pasos
y lejanas simientes de palabras
que prenden en el pecho dulcemente;
parece, sí, parece que conversan,
en la blanca faena, junto al fuego,
confusas voces que me llaman plácidas

(aunque no entiendo bien), y que alguien ríe,
porque se oyen los labios en su rostro,
y vuelan sus mejillas a mi encuentro,
y a pan de allí mi pensamiento huele,
igual que en la balanza de la aldea
sobre la mesa de los pobres céntimos.

... Su voz es cierta, aunque me llegue rota;
y sus manos son manos, aunque ciegas;
y su calor de mis latidos nace;
y aunque no entiendo bien si de mí hablan,
yo en todas las palabras me arrodillo
del Credo, hasta llegar a las postreras,
con su latido de sepulcro abierto
y de lienzo rasgado de repente...

¡Oh pan acompañado de racimos!
¡Oh plenitud de la misericordia!
¡Oh mi señor y Dios y mesa crédula!

No puedo definirte sino amándote,
ni conocerte sin hacerte mío,
buscando un parecido a lo invisible,
y un símbolo de lágrimas...

Ya el templo,
donde entro y caen mis pies como desnudos,
donde respiro como estando solo,
donde el pedir me trae migas de pájaro,
donde todo rincón es blanda espiga,
donde acude el temblor como a una rosa,
donde socorre la mirada al ciego,
donde se borra el tiempo si escuchamos
está en mi libertad y yo en la suya:
ya el templo soy yo mismo en mi palabra,
y pertenezco a su sustancia viva
de modo simple, pero real: amando.

Canto hacia ti y el corazón me sigue.
Clamo, y se regocija mi esqueleto.
Converso, y cualquier pájaro te nombra.

... Amando es fácil ver, y araño el frío
de la ventana, para estar adentro,
alucinado el corazón de infancia,
presenciando la Cena con mis ojos,
y escuchando, desnudas, a las voces
que aprueban al Señor, entre sus manos
que agrupan el sigilo de las mieses.

Atónito de harina está el cuchillo,
y rebosante de la vid el vaso,
y suspensas las voces de tus ojos.
... Casi van a dormirse, y se hacen lentas,
y se hacen más lejanas las palabras,
y parecen decir que suenan últimas,
y se vencen, al vino sin raíces,
los párpados, velados como islas;
los hombros, con la miel de los cabellos;
las manos, arrugadas, pero tensas:
hechas a manejar la recia barca
y la tirante piel del soplo agudo.

Casi van a dormirse sus siluetas
mojadas por el miedo de la noche:
Pedro, Santiago, Juan, Andrés y Lucas,
y todos los demás que aran las olas
y comen pan desnudo entre los peces;
casi van a dormirse aquí en mi hombro.
y en mi lengua amanece, y en mi carne,
la madera anticipa el peso manso
de la entregada voluntad nocturna,
como un nudo en el bosque se retuerce
doblegando la copa y en mi alma,
Pedro, Santiago, Juan, desfilan todos
tras los vagos cristales empañados
que no consienten ver más que su sombra.

¡Oh arañada tahona, puerta tibia,
única casa viva en todo el orbe,
radiante vecindad, jara aromosa,
que arde y que toca el pan con gracia súbita!
Señor, Señor, de tu presencia hablo,

¡acoge la intemperie de mi alma
y el montón de mis huesos, para heñirlos
a la vida de nuevo, y que, en mi mano,
céntimo de tahona el verso sea
como es todo mi ser dádiva tuya!

Leopoldo Panero.
Ibiza, 35.
MADRID

OVIDIO EN EL DESTIERRO

POR

LUIS FARRÉ

En el año octavo de nuestra Era, Ovidio, el poeta que cantara a los dioses paganos y al amor, partía para el destierro. Demoró cuanto pudo alejarse de Roma; pero llegó un momento en que la orden de César, inapelable e indiscutible, debía cumplirse. Tres veces traspasó los patrios lares, tres veces retrocedió para volver de nuevo a los brazos de su esposa, que quería seguir "por piedad y amor" al que se alejaba, castigado por la ira imperial. "Cuando asciende en el recuerdo —nos dice el poeta— la tristísima imagen de aquella noche, que fué la última que viví en la urbe; cuando recuerdo la noche en que dejé cosas que me eran tan queridas, todavía mis ojos derraman lágrimas."

¿Qué delito cometió él, el más excelso poeta de su época, para merecer un tan severo castigo? No intervino en litigios políticos o militares, feliz en cantar glorias romanas, fábulas mitológicas o lides amorosas. Ovidio no es explícito; sólo insinúa, pero no aclara el motivo. ¿Sería quizá de tal índole, que su simple narración podría acrecentar la ira de César? El *Arte de amar,* que escribiera años antes, desagradó a un emperador deseoso de moralizar las costumbres y, sobre todo, la fidelidad conyugal. ¿Intervino, ocasionalmente, en algún hecho que afectaba al prestigio que César quería que brillara entre los miembros de su propia familia? "No fuí un corruptor", confiesa, pero al mismo tiempo se declara digno de mayor castigo.

El viaje fué largo y penoso, hacia los extremos de la civilización; donde Roma apenas si conservaba un simbólico poder. Lacerado el corazón, se conservaba firme para cantar, aun en medio de las tormentas. Entre los aullidos del viento y la furia de las ondas, en viaje hacia Grecia, Ovidio componía versos. No estaba solo, fué su íntima sensación; ni las veleidades de la fortuna ni el furor de los elementos lograron extinguir la luz de su musa inspiradora. Fiel amiga, lo acompañó durante los ocho años de destierro; hasta la muerte, porque en el exilio murió, lejos de Roma. Entre bárbaros, getas y sármatas, que hablaban extrañas lenguas, componía elegías en la bellísima lengua del Lacio. Muchas han llegado hasta nosotros; aunque su autor, en momentos en que se sentía anulado por la nostalgia y soledad, "como si danzara ante un público, sumergido en las sombras", quería destruirlas.

Su destino fué Tomis, en Dobrucha, actualmente territorio de Rumania, entre el mar Negro y el Danubio, meseta pantanosa, árida e insalubre. Roma sólo de nombre imperaba allí. Los escasos restos de civilización que se conservaban procedían de los griegos, quienes, en sus buenos tiempos, establecieron una colonia. Tan escasas e ingratas eran las vías de comunicación con la capital del Imperio, que las cartas casi tardaban un año en el trayecto. Ovidio, el cultísimo, el aristocrático y elegante poeta, no tenía con quién alternar, pues griegos y romanos únicamente estaban de paso, durante los meses apacibles. Extrañas voces sonaban a su alrededor, en idiomas bárbaros incomprensibles. Y, además, amenazado de continuo, temoroso de que un golpe de maza o una flecha envenenada lo tumbaran al suelo.

Tenia cincuenta años cuando fué exilado. Hasta entonces lo habían rodeado el éxito, el halago y la adulación. Para sus versos no se inspiró en tópicos tristes, sino en las travesuras, fábulas y juguetonas acciones de los dioses. También el amor, como arte de agrado, conquista y placer, avivó su musa. Su conversación, a juzgar por los escritos anteriores al exilio, sería culta, chispeante y discretamente picaresca, cualidades todas para que se formara amistoso corro a su alrededor. De seguro que no era menor su éxito entre las bellezas romanas. Tres veces casado, consiguió en la tercera esposa un fiel y largo cariño. La compara a Penélope, aunque obligada a una separación sin esperanzas. Y, sobre todo, Ovidio obtuvo en Roma la mayor satisfacción a que puede aspirar un poeta: ser admirado. Una larga vida de éxito. Hasta los cincuenta.

* * *

Ovidio en Tomis es uno de los más extraños caprichos de la diosa fortuna. Ahora veíase obligado a depender sólo de sí mismo; felizmente su espíritu, nutrido en cultura y emociones poéticas, resistió. Si quizá algunos de sus poemas previos pecan de livianos, las elegías del destierro son un ejemplo único, sin precedentes en la historia literaria de Grecia y de Roma, de cómo se puede reaccionar emocionalmente en las circunstancias más adversas. Poseía en su intimidad un tesoro, que ni César, con todo su poderío y cólera, le podía arrebatar. Nunca fué mayor su triunfo; los poemas del destierro son, a mi parecer, el fruto más exquisito del poeta. No nos hablan por su intermedio seres extraños; ni, pícaro y regocijante, nos enseña cómo conquistar las sonrisas de una hermosa esquiva. Es él, directamente, quien se nos descubre. Diseca su nostalgia, tristeza y soledad; a veces, un gemido, un leve grito de dolor, y, luego, reacciona filosófica-

mente, entregándonos la perla de una máxima. Los poemas del destierro lo rescatan ante la moral más severa, y, poéticamente, no son inferiores a sus composiciones anteriores. Algunas veces, incluso las superan.

Su riquísima vida interior le permitía gozar de una soledad propia en el aislamiento. Roma, la inolvidable, vivía en él; la recreaba imaginativamente, en una pureza de la cual de seguro estaba privada; conversaba con sus amigos, sin la presencia corporal, apresada por las cambiantes emociones y quehaceres de todos los días; veía a sus dulces esposa e hijos, en los rasgos más castos; incluso César, que le fuera tan fatídico, elevado a la categoría de dios, simbolizaba la ley y la dirección de un gran imperio. Los versos elegíacos que brotaban atropelladamente de su inteligencia y corazón, eran sinfónica musa que acallaba los ruidos de la ciudad bárbara.

A fines del siglo pasado representóse en París un drama, en el cual getas y sármatas coronaban a Ovidio, por haberles enseñado el arte de amar. No, no era éste el ánimo del poeta, cuando vivía desterrado en Tomis. Les enseñó, en todo caso, el arte de la autovalorización, de la riqueza interior y superior individual en medio de los infortunios. Ovidio en el destierro vence al mismo César, a pesar de que, según nos confiesa, "todo lo he perdido; sólo me han dejado la vida, para poder experimentar la magnitud de mi adversidad".

Tal vez si intentáramos comprender la razón de esta tan firme resistencia, la encontraríamos en el hecho de que Ovidio era poeta por naturaleza. El era el canto, aunque en ocasiones excesivamente subordinado a intereses y atracciones circunstanciales. Exilado, el poeta brota como intenso y hondo gemido que lacera su alma y, al mismo tiempo, la fortaleza. "Dice el vulgo que los poetas no son personas normales; yo soy la mayor comprobación de esta sentencia, pues a pesar de haber sido tantas veces decepcionado, persisto en sembrar en una tierra infructífera."

Transcurrían los años, y de Roma no venía ninguna solución, ya que no definitiva, por lo menos aliviadora de su situación angustiosa. Ya no solicitaba el regreso, sino que se le permitiera morar en una ciudad civilizada. Al principio, insistía ante los amigos; se dirige luego al César con expresiones adulatorias en exceso. Por un momento, perdemos la confianza en nuestro vate. Nos parece que se humilla demasiado; pero comprendemos pronto el choque y el contraste de su alma. "¿Qué cosa mejor que Roma? ¿Hay algo peor que la Escitia?"

Pero cuando ya su ánimo se ha fortalecido, ve con mayor claridad. Aun cuando importune con ruegos, desciende menos. Se ha convencido de que "mientras estés a salvo, contarás con muchos amigos; si la

tempestad amenazara, te dejarán solo". Confía únicamente en sí mismo: disculpad, amigos, el que haya esperado algún bien de vosotros. Los poemas séptimo del libro tercero y el tercero del libro cuarto, que figuran en el volumen *Ex Ponto,* nos indican el fin de toda esperanza. El hilillo que lo había mantenido unido con seres queridos que podían y debían preocuparse de él, ya está a punto de romperse.

Se ha recobrado y puede serenamente volver hacia sí mismo y al ambiente que lo rodea. Se han extinguido los ruidos, los chismes, las vinculaciones con la lejana y fastidiosa Roma. Como, más tarde, Marcial en la Bíbilis de la España tarraconense, ahora Ovidio en el Ponto se serena en la meditación tranquila. Escribió *Fasti* e *Ibis,* poemas que idealizan a Roma y sus fiestas. Aprendió las lenguas de los bárbaros y adoptó a las mismas los exámetros latinos. Despertó en aquellas gentes las más nobles emociones, a tal punto que querían coronarlo como poeta. Triunfó de la barbarie. Incluso corporalmente se sentía fortalecido. Finalmente, lo que quizá no consiguiera en el ajetreo bullicioso y regocijado de Roma, conquistó la serenidad. ¡Si conociéramos los últimos pensamientos, las postreras reflexiones del poeta! Tal vez, dentro de un mundo y concepciones paganas, podríamos confeccionar una consolación de la filosofía, similar a la de Boecio, cristiano, cuando, perdida su pompa política, fuera encarcelado por Teodorico.

Luis Farré.
Camacuá, 282.
BUENOS AIRES (R. ARGENTINA)

TESEO Y LAS AMAZONAS

POR

MIGUEL ESPINOSA

A don Alejandro Fernández de Araoz

No es cierto que las amazonas mostrasen un solo pecho. Mostraban, sencillamente, los dos, como me descubrió Teseo, hijo de Egeo el Jonio, y de la Piteida Etra, que las venció en la cuarta guerra que los helenos sostuvieron contra dicho pueblo.

Este Teseo me desveló también otras muchas e importantes cosas, que alguna vez pienso relatar, entre ellas la minuciosa narración de las bodas entre Piritoo y Deidamia, en cuyo banquete se insolentaron los Centauros con las mujeres lapitas, ya a causa de la embriaguez, o ya porque habían premeditado la tropelía, como opina el mismo Teseo, y yo apoyo.

Porque Teseo fué el primer griego que se propuso llegar a ser popular, dejó pasar y correr la serie de fábulas que los poetas urdieron sobre la circunstancia de sus hazañas. Y aunque muchas veces le rogué que dilucidara cuanto había en ello de verdadero y de leyenda imaginada, nunca quiso añadir ni quitar una letra a lo ya escrito y esparcido. Sobre toda noticia, le supliqué que aclarara sus relaciones con Ariadna, la del Minotauro, y manifestara si fué cierto, como leí, que existieron dos Ariadnas, una celebrada con alegría y otra con lamentos.

Nada repuso, sino que un griego jamás ha de hablar para justificarse, bárbara manía de semitas, y por este contumaz silencio supuse que debía existir alguna verdad en aquellas acusaciones que los antiguos le hacían, imputándole resultar injusto y arbitrario con Ariadna.

Tampoco quiso expresar nada sobre las mujeres que la leyenda le atribuye haber desposado o poseído. Nada sobre Egle de Panopeo, que, según autores, fué causa de aquel improcedente comportamiento con Ariadna; nada sobre Fedra, la diosa semejante a Afrodita, luego enamorada de Hipólito, hijo del propio Teseo y Antíope, como opina Eurípides; nada sobre Anajo de Trezene, en la Argólida; nada sobre las hijas de los bandidos que mató pasando el Istmo, camino de Atenas, llamados Sinis y Cercyon, muchachas con quienes se ayuntó; nada sobre Peribea, madre de Ayax; nada sobre Ferebea; nada sobre Iopa de Ifikles, y nada, finalmente, sobre el rapto de la joven Helena de Esparta, a quien arrebató en alianza con Piritoo, conduciéndola a la

fortaleza de Afidne, al Norte del Atica, de donde fué liberada por sus hermanos, los Dioscuros, tratándose, por lo demás, de asunto bien espinoso, principio de su ruina.

Sin embargo, cuando ya estaba convencido de que Teseo no abriría la boca para aclarar un solo punto, le sentí volcar palabras por cuestión nunca imaginada: el pecho de las amazonas.

Por haberlo admirado así en el Arte, yo creía que las amazonas mostraban un solo pecho, y precisamente el izquierdo, yendo el otro cubierto, a consecuencia de estar artificiosamente disminuído o quemado desde la niñez, con el fin de no entorpecer el manejo del arco. Expuesta la creencia, sin mayor intención, Teseo habló como sigue:

"Sé que durante mucho tiempo fué costumbre imaginar las amazonas bajo figuras de mujeres que exhibían un solo pecho, lo cual es uno de los mayores errores que los poetas, desde Homero mismo, legaron a la universal credulidad. Al aclarar esto no es mi intención dilucidar nada sobre aquella guerra, ni mi boda con Antíope, pues siendo tal pasaje una de las partes más oscuras de mi biografía, resulta la más fecunda en opiniones diversas. Unos dicen que rapté a Antíope; otros, que la hice cautiva en la pugna contra su pueblo; otros, que allegóse a mi persona por natural enamoramiento; otros, que luchó a mi lado contra las propias amazonas, deviniendo herida y muerta por aquéllas, y otros, finalmente, que no se llamaba Antíope, sino Hipólita, confundiéndola con su reina, a quien el honrado Herakles, denominado Hércules entre los latinos, debía arrebatar el cinturón del dios Ares por cumplir su trabajo noveno.

"Solamente es mi intención —continuó afirmando Teseo— dejar bien aclarado que las amazonas no mostraban un solo pecho, sino dos, y esto igualmente en la paz que en la guerra. Entre los escultores griegos resultó costumbre decorosa el exhibir en ciertas figuras un hombro desnudo y otro cubierto, como aparece en Artemisa, la Cazadora Tiria de los latinos. Por eso no es extraño que, pretendiendo alegorizar las amazonas, los artistas siguieran el uso, haciéndoles ostentar un solo pecho, e inventando posteriormente esa extravagante leyenda de las amputaciones. Empero, cuando se trata de pintura y no de escultura, ya muestran las guerreras ambos pechos, como vi en ciertos vasos al estilo de Polignoto.

"Por si la presente teoría no bastara, contaré sencillamente cuanto me sucedió yendo contra el famoso pueblo de mujeres, y ello porque la discusión sobre el pecho de las amazonas es un problema cuya correcta solución explica mi comportamiento en aquella celebrada ocasión.

"Después que pasé el Bósforo helado, tras fundar la ciudad en honor de Apolo Pitio, en pleno invierno, sufrí la mayor admiración

que nunca experimentó griego alguno, y fué contemplar sobre la gélida Asia todo un ejército de muslos y senos a pares, como es ley natural entre bárbaros y entre griegos. Que las amazonas resultaran bellas, nunca pude testificarlo ni jurarlo por cuanto los hombres valoran como sagrado y decente, porque, en verdad, jamás alcancé a verles el rostro, y no porque lo llevasen velado, sino porque la jerarquía del pecho entretenía la mirada.

"Mi aliado, Herakles, era hombre más bien simple, como todo héroe, solamente empeñado en cumplir la novena de las obligaciones impuestas por aquel Euristeo, primo suyo, señor de Argos, para purificarle de haber matado a flechazos, una vez enloquecido por Hera, esposa de Zeus, sus tres hijos habidos con Megara, hija de Creon, rey de Tebas. Digo, pues, que mi aliado sólo deseaba rescatar aquel cinturón que portaba Hipólita, por lo cual me compelía para que atacásemos sin más pensar ni esperar.

"Si las amazonas hubieran mostrado, en verdad, un solo pecho, mi afán en guerrear habría sido como el del propio Herakles, y esto por considerarlas hijas de bárbaras costumbres, soldados femeninos o adelantadas de extrañas tribus. Pero exhibiendo ambos pechos, pareciéronme, desde el principio, mujeres griegas, aunque desnudas de torso, como tantas veces las vimos en Laconia.

"Así dije: Pienso, Herakles, que ni tu condición ni la mía han de resultar intolerantes con un pueblo de mujeres que tienen por norma mostrar la inocencia de la forma. En mi opinión, un griego no debe ir con la espada contra ejército como el presente, ni atacar sin ser atacado. Demás que sería indigno de los hijos de la Hélade venir arropados, así como vamos con traje frigio, a luchar contra femeneidades que andan sobre la fría Asia como las muchachas citereas en verano, y aún como las atenienses en su propia alcoba. Y puesto que las amazonas, como bien sabemos, no desdeñan ni rehusan tratar con hombres, conviene a los griegos abandonar las armas y caminar hacia ellas en son de verdadera paz.

"Tal hablé y, sin esperar respuesta de Herakles, adentréme entre la muchedumbre de muslos y senos, seguido de Soolonte, Euneo y Toante, tres jóvenes atenienses, con lo cual desmiento la fábula de que Soolonte muriera antes de que yo fundara la ciudad en honor de Apolo Pitio.

"Luego que llegamos, fueron muchas las amazonas que nos cercaron, mostrando a una vara de nuestros ojos lo originario de su presencia. ¡Y por todos los dioses juro que, pudiendo admirarlas y repasarlas como te contemplo ahora, no hallé ninguna que luciera un solo pecho, sino los dos! Por otra parte, resultó paradoja que, según

disminuía la distancia que me separaba de aquellas comparecencias, más perdía la recepción de pormenores que un minucioso observador nunca hubiera dejado de advertir. Por eso nada sé del atuendo, armas, calzado, rostro, brazos y cabellos de las amazonas, debiendo guiarme en esto por quienes relatan de segunda mano. También otros hombres y dioses visitaron regiones extrañas, y sólo vieron y admiraron una cosa de cuantas resulta forzoso suponer que hay en todo lugar. Según ciertas historias, parece que en tal o cual país sólo existen dátiles, o pigmeos, o cabras bicéfalas.

"Acogidos, pues, entre las amazonas, ocurrió que Soolonte, el ateniense, se enamoró de Antíope, la más originaria de entre ellas, presencia cuyo andar usufructuaba algo más que la gracia griega: pretendo decir la soberanía de cuanto es puramente natural y como configurado por un dios que piensa el mundo de forma diferente a los dioses europeos. Ya que Antíope supo el deseo de Soolonte, rechazóle furiosamente, y aquel, sin más reflexionar, arrojóse a un río, pereciendo más por el frío que por el ahogo. La acción de Soolonte dirá de la extravagancia de los griegos, que, habitando entre tantas y tan diversas y salvajes mujeres, son capaces de llegar al suicidio por el desdén de una sola. A veces, el deseo no tiene más que un objeto y una obsesión.

"Muerto Soolonte, fué coincidencia que, entre las amazonas allí presentes, mi deseo eligiera a Antíope, y esto por parecerme la menos semejante a una griega. Y aunque no he de añadir nada sobre aquel desposorio, quiero dejar reseña de mi queja contra los poetas que, a mi juicio, siempre albergaron cierto rencor hacia esta esposa. Si no Afrodita, diosa desconocida entre las amazonas, por lo menos Artemisa, la casta, Nodriza de la Naturaleza, vió con sus glaucos ojos los naturales deleites que me proporcionó Antíope.

"Después que nacieron varios hijos de Antíope, el testarudo Herakles reanudó su empeño de rescatar el famoso cinturón de Hipólita, cometiendo algunos excesos que trajeron, al fin, el levantamiento de las amazonas. Muy pronto pasaron las mujeres el Bósforo y el Helesponto, invadieron la Tracia, cayeron sobre la Macedonia, señorearon la Tesaria y llegaron hasta el Atica. La ciudad de Atenas contemplólas un día a sus propias puertas.

"La guerra fué muy dura, y de cuanto sucedió después dan sobrada prueba las tumbas de amazonas que orlan la Tesalia, Megara y Queronea."

Miguel Espinosa.
A. Colón, 9, 2.º
MURCIA

NADA

POR

LEONARDO ROSA HITA

¿Qué puedo hacer, sino seguir poniendo
la vida a mil lanzadas del espacio?

CLAUDIO RODRÍGUEZ.

I

TODO me está vedado. Nada soy.
Soy como un barco entre la niebla errante.
Fuí risa vertical de adolescencia.
Seré ciega visión, estela y humo.
Clamo. Renuncio. Aspiro. Pulso el aire
de la avidez celeste que me aterra.
Vientre carnal, furia inmanente, barro
que me achica, me acosa y me encadena.
Segad mi llanto, calcinad mi río;
plegaria inútil que me humana al cieno.
Frotad mi corazón llorando a mares
a ver qué mana si es locura o queja.
Volverá a ser infancia de mi silencio,
mi soledad rotunda, viva historia.
Premeditado abismo o dentellada
con que ruego, reclamo mi condena.
¿Qué puedo hacer, sino lanzar el alma,
alzar mi corazón, la vida entera;
gritar en vano, acariciar mi pecho
vinculado al azar de mi destino?
Dímelo tú, lejano compañero,
de plegarias y plumas descendidas
desde el altar solemne que contemplan
los mundos de cristales encendidos.
El silencio es un alma de madera,
de peldaños desnudos, carcomidos.
Hondo surco por donde se desgarra
el beso de la sangre en mi memoria.

II

DETENED la claridad, cavad un pozo,
estrella o nebulosa sin un signo
para albergar la luz, donde se ahogue
la sed del imposible y del misterio.
Tal vez me sobrevivan los silencios
como garfios hirientes, sin medida.
Punzones de la angustia calcinada,
expansión vertical de la ceniza.
Tumba sellada, incierta, vinculada
al humano contraste de mi vida.
Rojo perfil que avanza desde el pecho
a fundir mi garganta en su luz neutra.
Esperar es mi único destino,
segar los ríos prietos de amargura
que conmueven mi espíritu cansado,
carne febril en dimensión luciente.
Aguantad vuestra carga de inconsciencia,
esa lluvia de piedras y de lágrimas
que avanza por la sangre, que convierte
la angustia en fibra, en polvo y sacudida.
Mustio jardín al vértigo del aire;
huérfano ser del mundo y de la risa;
ángel solar mi sombra por la tierra,
reclama, impulsa el sol de la esperanza.
Estallará mi sed de acantilado,
de espadañas roídas por el alma,
los jardines absortos del recuerdo,
razón inmemorial que me desvela.

COMO UN HALO MUSICAL Y DISTANTE...

A Evaristo del Río.

COMO un halo musical y distante
mi recuerdo se baña y se estremece.
Sólo hasta ti mi sangre se encadena,
vértigo absorto al túnel de la muerte,
Felicidad de un día, de un minuto;
blanco, gentil, como de espuma hiriente.

Sangre polar para el vigor y el hambre,
para la sed, para el amor que muere.
Preso desde las torres de acuarela
que en mi pecho postrado se conmueven.
Fugaz estela de mi desamparo,
noche estrellada, sombra que mantiene
este cendal o pálida añoranza
donde el amor se nutre en su simiente.
Noche del sur, ebria de maravilla,
constelada de abrazos como sierpes.
Hermano soy, hermano de mí mismo,
masa de sangre que provoca y crece.
Vaso que acuna el tiempo sobre el hosco
y fiel destino de amar inútilmente.
Nada soy ya. No siento. No medito.
No pulso mi dolor, furia indeleble.
El vigor, el misterio de esta tierra,
meridiano de sombras y de muerte.

Leonardo Rosa Hita.
Dr. Zurita, 3.
CÁDIZ

EL MIEDO

POR

JOSE M.ª SANJUAN URMENETA

El Nino empujó la puerta y se metió en la casa. Había un pasillo estrecho y oscuro y, al final, una luz mortecina, agonizante, una luz siniestra, llena de presagios.

Allí olía a muerto, a carne pasada. Ya se lo había dicho Carmelo en la escalera, cuando bajaba y se habían encontrado en el rellano: "Yo no puedo decirte que no entres, pero ahí huele a muerto, ¿sabes? No es mucho, vaya, pero la verdad, se nota a la legua que tienen un muerto en la casa." Y el Nino, un muchacho aún, se había estremecido un poco, se le había formado en el pecho un nudo gordo y prieto. "Yo no, yo no soy de los que dicen a un amigo no entres. No, Nino, no. Pero la verdad, ahí hay un olor que no me gusta, las cosas como son." Y el Carmelo, con su ojo tuerto y su sonrisa de gañán, se había puesto en esta ocasión muy serio, más serio que en toda su vida junta. El Nino, al verlo así, sin la risita tonta y estúpida de siempre, se había acobardado un poco y le había subido, pantorrillas arriba, como un aire malo y lleno de pinchos.

Verdaderamente, Carmelo tenía su tanto de razón. El Nino lo comprobó en seguida, nada más pasar la puerta y meterse en el pasillo aquél, oscuro y estrecho, con luz al final, la luz triste y agria. Por unos momentos estuvo tentado a darse media vuelta y subirse a su casa. Pero no era cosa de tomarlo aquello tan en serio, tan a lo vivo. Había que tener control y confianza en uno mismo. El Nino se convenció de esto y se echó pasillo adelante. Carmelo le había dicho como final, montado ya dos escalones más arriba que él: "Tú a lo tuyo, Nino. Tú tienes una obligación y yo la mía. Yo no aguantaba, ¿sabes?, por eso me he marchado. Pero tú debes de entrar, son obligaciones sociales que se tienen, ¿eh?"

El Nino lo comprendió. Eran "obligaciones sociales" que uno tiene y hay que cumplirlas y llevar las cosas adelante, sin miedo, sin dudar, como el buen torero que sale a la plaza y pisa con dudoso paso la arena ardiente y siente cómo del estómago le sube la oleada del miedo, del terror, pero se sabe sobreponer y luego se lía a dar verónicas y derechazos que es un placer. Al Nino le gustaba hacer comparanzas con lo de los toros. Su padre había sido un segundón acep-

table, que tenía, como todos, mucho miedo al salir y luego cogía confianza y terminaba triunfando casi siempre. Al padre del Nino le cogió el toro en una plaza de pueblo, en un lugarejo de Ciudad Real. Le enganchó por el muslo y lo dejó espatarrado de mala manera una tarde de agosto, en ferias, bajo un sol de plomo, mientras el gentío pedía sangre, sangre, mucha sangre y mucha alegría festiva. Y el gentío se quedó satisfecho, a sus anchas, viendo el charco y los despojos del infeliz torerillo. Aquella noche cálida, en el cuartucho de la fonda, lleno de sudor, de tufo, de aliento pobre, su padre le había dicho con una voz enérgica, rotunda: "Hijo, en la vida nada de miedo, nada de miedo, ¿eh?, que el miedo es de los cobardes, y tú no debes ser uno de ellos. De miedo, nada, ¿eh? Y luego de decir estas palabras, el hombre cerró los ojos, cerró la boca, estiró las piernas y dobló toda la cabeza hacia la izquierda.

"De miedo, nada, eso; nada de miedo", se repetía el Nino parado, completamente pegado al suelo de aquel pasillo largo, estrecho, con la luz siniestra al fondo. Y el Nino hizo un esfuerzo y avanzó por el corredor.

Había mucha gente allí, gente pobre, de cara oscura, de ademanes torpes; gente que hablaba en voz baja, arrastrando las palabras, tirando de ellas como si fuesen una carga pesada o algo que necesitase mucho esfuerzo para echarlo fuera. Vecinos, parientes, gentes que iban de un lado a otro, revolviéndose en la habitación estrecha, hacinadas sobre una puertecilla que daba a una habitación pequeña y baja de techo.

—Está allí, ¿sabes? Lo hemos puesto en la caja hace un rato.

El hombre aquel era bajete y olía a vino. Tenía una cicatriz enorme en la boca y al hablar se le estiraban cruelmente las carnes como si fuese un monigote. El Nino no reaccionó ni contestó nada. Se limitó a apoyarse contra la pared y a mirar en rededor, temeroso, sin ganas de avanzar un paso y meterse en la otra habitación.

Sobre una mesa, cinco vasos y una botella de coñac a medio vaciar. Tres hombres charlaban sentados y bebían de vez en vez. El de la cicatriz se puso a hablar a los otros dos.

—Estas cosas ocurren siempre cuando menos se espera. Es la mano del Otro que tiene a veces muy malas ideas y se te lleva sin avisar siquiera.

Los otros callaron. Uno, con chaqueta de pana y voz cascada, se puso a liar un cigarro. Luego dijo:

—Yo muchas veces pido eso, que venga la cosa pronto, porque "éstas" ya no aguantan bien—y se miró las piernas, y se puso a

contemplarse los pies como indicando que los tenía cansados ya de tanto andar por el mundo.

—Eso viene cuando quiere, amigo, cuando le da en gana. Son cosas del Otro...

El que olía a vino filosofaba mucho y mal. Decía siempre lo del "Otro" para darse importancia de tío leído y de conocedor de todos los secretos de la vida. El tercero callaba. Era un tipo cejijunto, de nariz grande y color rojiza. El de la americana de pana encendió el cigarro y se puso a fumar.

—Lo que te cabrea de verdad es no saber cuándo vendrá la cosa, cuándo la vas a palmar...

El de la cicatriz y el olor a vino se puso a sonreír, enseñando sus dientes pequeños, apretados y amarillos.

—Se puede saber, pero no interesa. Ese —y señaló la habitación del muerto— fué hace un mes a un adivino. El adivino le dijo que viviría hasta los noventa. Y ya ves, ayer se notó el estómago apretado, hecho un hierro y fuera, al pozo. No, no; eso no se sabe.

Todos sonrieron. Bebieron un poco y callaron con la mirada en el suelo y los pensamientos volando bajo la luz triste y a medio morir.

El Nino no entendía nada. Se le habían tapado los oídos por aquel ambiente y aquel tufillo acre, de cosas que no están en su punto, que están un poco pasadas y fuera de su lugar. El Nino notó cómo los tres hombres a la vez le miraban con una mirada lenta, detenida. El de la cicatriz, dijo:

—Ahí lo tienes. Ya puedes pasar, hombre, que no muerde... está frío.

El Nino sintió cómo un aire helado le subía por la espalda y le apretaba el cogote. Se notaba mal, muy mal allí. Le temblaban las piernas y a ratos sentía como si le estuviesen pinchando y le hiciesen agujeritos por todo el cuerpo. Notaba calor y frío al mismo tiempo.

Los tres hombres siguieron contemplando al Nino. Luego se rieron y echaron más coñac en los vasos. Un grupo de mujeres discutía de si procedia o no rezar un trozo de rosario. Las viejas hablaban retorciendo sus cuerpos, gesticulando, diciendo esto o lo otro con sus voces chillonas, picadas, que herían los oídos y el alma.

El que había estado callado todo el rato, dijo:

—Lo que ocurre es que estas cosas están mal organizadas, y hasta los velatorios exigen organización y orden...

De la habitación del muerto llegaba un llanto contenido, lleno de hipo atosigante. Vinieron más gentes, más hombres y más mujeres. Un niño con los mocos colgando y la mirada llena de azules imprecisos se acerco al Nino.

—¿Tú no pasas?

Y el Nino se quedó cortado, hecho de piedra, con la voz y la mirada hecha un puro hielo. No contestó. El crío de los mocos, unos mocos verdes y gelatinosos, se alejó y se puso a pasear con el aire de que nada es secreto para él, y de que aquello son cosas de todos los días y todas las horas. El Nino se quedó mirándolo sin mirar, perdidos los ojos en el aire, en el aire aquel viciado, oscuro, lleno de torpeza.

Todo sucedió rápidamente, sin apenas darse cuenta, como ocurren las cosas en la vida. Alguien empujó al Nino, y el Nino, sin quererlo, se atropelló a la entrada del otro cuarto y así, entre la gente, vió los pies rígidos y el vientre hinchado, grande como un globo, y ya no pudo ver nada más, porque sintió un mareo y notó cómo se le ponían nubes densas y prietas delante de los ojos y cayó al suelo.

Se levantó sigilosamente. Se apoyó contra las gentes y luego en la pared. Nadie se había dado cuenta de nada. El Nino salió de la habitación. Detrás, seguían las viejas discutiendo sobre si procedía o no el rezo de unos cuantos rosarios que arreglasen peor o mejor todo aquello, y los tres hombres hablando de la muerte, de su llegada y del Otro, y el crío de los mocos escurridizos y el paso firme como un soldado de la Prusia. El Nino, ya en el pasillo, se pasó las manos por la frente. Sudaba. Las piernas le temblaban. Algo extraño le subía por las piernas hasta el vientre, y luego pecho arriba hasta la garganta. Salió de la casa y se detuvo en el rellano. Luego, sin saber por qué, se puso a pensar en su padre, en el cuartucho de la posada, en las palabras del viejo antes de morir. Se puso a pensar en el miedo.

José María Sanjuán Urmeneta.
Asunción Castell, 24.
MADRID

EL MISTERIO DE INIQUIDAD

POR

ANTONIO SANCHEZ ARJONA

En varias ocasiones emplea Unamuno estas palabras: "misterio de la iniquidad" (1). Indudablemente recordaría a San Pablo en la carta II a los Tesalonicenses, cuando dice que ya está el demonio fraguando apostasía o misterio de iniquidad, que se forma insensiblemente desde el principio del cristianismo por medio de todos los errores, cismas, herejías, etc., que preparan el camino al anticristo, que será el que pondrá la última mano a la obra de sus ministros. Sus ministros son los herejes o libertinos. Porque el anticristo, monstruo de iniquidad, destinado a la perdición o a la eterna condenación, será un hombre en quien habitará de asiento el demonio, que le inspirará toda su malicia y odio contra los fieles (2). Nuestro Señor Jesucristo señaló el defecto de fe como uno de los signos precursores al juicio final. San Pablo entrevé ya el fermento de lo que después viene a ser general apostasía. Vió alterarse la noción de Dios por la mezcla de las quimeras de los panteístas, en la tentativa de los gnósticos. Después, los arrianos atacaron el misterio de la Trinidad Santísima; los nestorianos, los eutiquianos y los monetelitas, la persona de Cristo; los iconoclastas, el culto exterior; los cismáticos griegos, la constitución de la Iglesia, aparte de la herejía referente a la procesión del Espíritu Santo; los protestantes, a la Iglesia entera, preparando las vías del racionalismo y demás herejías modernas. Hoy no hay artículo del símbolo que no se niegue; y el error ataca todas las verdades fundamentales. Así ha ido creciendo el mal en proporciones que aterran (3). Por el exceso de maldad se enfriará la caridad de muchos y apenas si quedará fe sobre la tierra, dice el Evangelio (4). Y en el Antiguo Testamento apunta más claro el sentido de rebelión en el misterio de iniquidad que traerá la abominación desoladora (5). En definitiva el misterio de iniqui-

(1) Sabido es cómo nutrió su espíritu de las lecturas del Nuevo Testamento. "¡Qué mañanas aquellas de mi soledad parisiense! Después de haber leído, según costumbre, un capítulo del Nuevo Testamento, el que me tocara de turno..." *O. C.*, IV, 911.

(2) La Santa Biblia, Vulgata Latina y su traducción al español por el Ilmo. Dr. D. Félix Torres Amat, con notas de éste y del Ilmo. P. Felipe Socio de San Miguel. *Nuevo Testamento,* tomo XII, Barcelona, págs. 254-255

(3) *Vulgata Latina,* o. c., págs. 578-579.

(4) *Mt.,* 24, 12 y *Lc.,* 18, 8.

(5) *Daniel,* c. 10-12.

dad son las fuerzas del mal en cuanto encaminadas al triunfo momentáneo que Dios les tiene señalado en su providencia, para luego intervenir y aniquilarlas (6).

Hay momentos —dice Unamuno— en que uno se figura que Europa, el mundo civilizado, está pasando por otro milenio; que se acerca a su fin, el fin del mundo civilizado, de la civilización, como los primitivos cristianos, los verdaderos evangélicos creían que se aproximaba el fin del mundo. El huracán de la locura que está barriendo la civilización en una gran parte de Europa parece que es una locura de origen que los médicos llamarían específico. Muchos de los agitadores, de los dictadores, de los que arrastran a los pueblos, son preparalíticos progresivos. Hay quien cree ya que —dice así Unamuno— es el misterio de iniquidad. Pudiera ser que Unamuno desahogara aquí la pasión de su destierro (7). Pero lo que siente es la iniquidad de los hombres que no se cuidan de la resurrección de la carne, sino del goce de la misma, de la lujuria. Y así han envenenado la fuente de la vida y han envenenado con ella la fuente del conocimiento. Y con este terrible morbo físico de las impurezas de la sangre y la locura obra otro morbo psíquico, hijo de la avaricia espiritual, que es la envidia (8). El misterio de iniquidad es la maldad misma. Es significativo a este respecto cómo se expresa Unamuno al relatarnos ciertos recuerdos de su niñez:

"Sobre el misterio de iniquidad, lo que llamábamos hacer cochinadas, quiero pasar en silencio. Me producían verdadero terror aquellos chicos que inducían a otros al mal. Todavía recuerdo la demoníaca risa de Sabas, el de la partida de que hablaré, cuando me vió palidecer y apartar, lleno de miedo más que de vergüenza, los ojos al presentarme cierto grabado" (9).

"El misterio de iniquidad es la rebelión. ¿Por qué nos rebelamos? Se rebela la sangre, se rebela la carne, se rebela la inteligencia. Se odia y se envidia a la vez (10). Preferimos lo malo por conocer antes que lo bueno conocido (11). Y aun lo malo conocido lo preferimos muchas veces. El pecado, tomando ocasión de mandamiento renueva

---

(6) *Sagrada Biblia,* versión directa de las lenguas originales, por Eloíno Nácar Fúster, canónigo lectoral de la S. I. C. de Salamanca, y el muy reverendo P. Alberto Colunga, O. P., profesor de Sagrada Escritura en el Convento de San Esteban y en la Pontificia Universidad de Salamanca. Quinta edición. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid. MCMLIII. Página 1452, notas.

(7) *O. C.,* IV, 900, De Fuerteventura a París, pág. 79.

(8) *O. C.,* IV, 904 *passim.*

(9) *O. C.,* I, 52.

(10) *O. C.,* II, 871 ss.

(11) *O. C.,* V, 304.

la rebeldía de la sangre, porque sin la ley el pecado estaría muerto (12). Fué también el pecado original (13). Es la tentación de las fuerzas infernales, es Satanás que parece que piensa y quiere dentro de cada uno de nosotros (14).

Y este misterio de iniquidad, en fin, no se está obrando en un momento determinado de la Historia, sino que es anterior a ella y se opera en cada uno de los hombres desde antes de nacer, porque su sangre ya viene inficcionada y su inteligencia corrompida. Ni es el final de los tiempos el misterio de iniquidad, sino el principio de la Historia y del progreso. Y si Caín no hubiera matado a Abel, Abel hubiera tenido que empezar la Historia matando a Caín (15). ¡Miserable y corrompida carne de Adán! ¿Quién nos librará de este cuerpo de muerte? (16). San Pablo se responderá (Rom. 7, 24 s.) que la Gracia de Dios por Jesucristo Nuestro Señor; Unamuno llama a la gracia "trágica escapatoria". De "la agonía del cristianismo" podríamos colegir, en cambio, esta respuesta: la fe trágica en la resurrección de la carne y la plegaria con que reza Unamuno por la Humanidad agonizante: "Venga a nos el reino de Dios... Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte." San Pablo recomendaba a los tesalonicenses que permanecieran firmes en la fe y dieran gracias a Dios porque los había elegido. El misterio de iniquidad es misterio de los decretos ocultos sobre la salvación de los hombres (17). Pero a Unamuno le queda la esperanza desesperada y el creer que tal vez Dios haya querido hacerle creerse incrédulo. Y lucha quijotescamente contra el misterio de iniquidad, olvidando que la Historia aparece como el desarrollo del hombre libre, tentado por el silbido de la serpiente y solicitado por la Gracia de Dios (18).

EL PECADO Y LA CARNE

El ángel y la bestia.

Somos esclavos de nuestro cuerpo. Hay en nosotros un ángel y una bestia, como habría dicho Pascal del Angel bueno y del Angel

(12) *O. C.*, II, 577.
(13) *O. C.*, II, 948 y 952.
(14) *O. C.*, II, 570 ss.
(15) *O. C.*, IV, 504; V, 304.
(16) *O. C.*, II, 577.
(17) *Sagrada Biblia*, ya citada, pág. 1.567.
(18) Muñoz Alonso: *Valores...*, pág. 181.

malo (19). Todos llevamos por lo menos dos yos, acaso más, pero reunidos en torno de estos dos que son como caudillos (20). En otra ocasión llama a la bestia el demonio de nuestra guarda. El ángel nos inspira los buenos sentimientos; la bestia nos precipita a malas acciones. Nuestra libertad queda comprometida: "Me diréis que no cabe sentir bien sin obrar bien, y que las buenas ocasiones brotan, como de su fuente, de los buenos sentimientos, y sólo de ellos. Pero yo os contestaré, con Pablo de Tarso, que no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero hago." Además el ángel se duerme muchas veces en nosotros sin inspirarnos buenos sentimientos como de él esperamos; y cuando la bestia le arrastra, él suele despertar llorando su esclavitud y su desgracia, con lo que la intención viene a santificarnos con ocasión del pecado. "¡Cuántos buenos sentimientos —exclama Unamuno— brotan de malas acciones a que la bestia nos precipita!" (21). Cuando ninguno de los dos yos consigue dominar del todo al otro, cuando se es cobarde para el bien y cobarde para el mal, acaban por fundirse en un solo yo, en que lo angélico se pierde en lo demoníaco. El ángel es, en fin, el orgullo; por orgullo fueron fieles los ángeles buenos, porque el orgullo es el respeto a Dios, a quien se lleva dentro, y la resolución de no venderlo al mundo, como el vaso de elección. La bestia es la ambición (22). En la vida interior no basta ser espectador de la lucha, es ya un pecado la misma timidez (23).

La carne pecadora.

Casi siempre que Unamuno nombra a la carne suele calificarla de pecadora. Unas veces en el sentido de que hablaremos luego, y otras veces en relación con lo que acabamos de exponer. Y así, cuando comenta cómo proveyéndose Sancho de asno y alforjas, de camisas y otras prendas Don Quijote, y sin "despedirse Panza de sus hijos y mujer, ni Don Quijote de su ama y sobrina", salieron del lugar, rompiendo varonilmente las amarras de la carne pecadora (24). No cabe duda que lo que le inspira este estigma de la carne es el que nos detiene de ir tras el espíritu, tras nuestro ideal, tras lo que queremos ser, que no puede ser otra cosa sino la idea nuestra de Dios (25). ¿Quiénes son mi madre y mis hermanos? Y cuando dice el rebelde

(19) *O. C.*, V, 1.100.
(20) *O. C.*, V, 1.100.
(21) *O. C.*, IV, 1959.
(22) *O. C.*, V, 1.102.
(23) *O. C.*, II, 574.
(24) *O. C.*, IV, 141.
(25) *O. C.*, IV, 136.

Sancho después de haberse desmandado contra su amo y señor natural Don Quijote porque había determinado éste azotarle a pesar suyo: "¡Oh, pobre Sancho, y a qué desfalledero de torpeza te arroja la carne pecadora!", nos descubre a la bestia que todos llevamos dentro, a ese hombre entero y verdadero que se cree dueño y señor de sí mismo, a la soberbia de la carne (26).

La carne es para Unamuno el yo deleznable y caduco del que dice: "No es éste mi yo deleznable y caduco; no es éste mi yo que come de la tierra y al que la tierra comerá un día, el que tiene que vencer; no es éste, sino que es mi verdad, mi yo eterno, mi padrón y modelo desde antes de antes y hasta después de después; es la idea que de mí tiene Dios, Conciencia del Universo. Y ésa mi divina idea, ésta mi Dulcinea, se engrandece y se sobrehermosea con mi vencimiento y muerte" (27). Es decir, la muerte nos libera de la esclavitud de la carne, el ángel se libera de la bestia, la idea refulge sin la materia. ¡Desgraciado hombre de mí! ¿Quién me librará de este cuerpo de muerte? —hubiera dicho con San Pablo—. Aunque otras veces esta cita la traiga más bien en el sentido o función de la carne que quiere ser más que histórica, que quiere vivir en la carne, que siente pasión de propagarse, que sueña en la resurrección de la carne (28). Así interpreta aquí Unamuno la agonía de San Pablo. Esta carne que nos arrastra al mal lo mismo que a la vida está siempre presente en la angustia o en la agonía de Unamuno. En el versillo 14 del capítulo VII a los romanos habría leído muchas veces lo de que "sabemos que la ley es espiritual pero yo soy carnal, vendido al pecado" (29).

El pecado carnal.

Unamuno habla con mucha frecuencia de pecado refiriéndose a los pecados de la carne: son familiares en él las expresiones de pecado carnal, carne pecadora, etc. Parece como si por sistema el pecado por excelencia hubiera sido para él el pecado de la carne (30). Desde luego, la carne tiene una importancia decisiva en toda su obra (31). Pero esto casi daría ocasión a otra tesis. Cierta pasión que algunos llaman amor —dice Cassou—, y que es para él una necesidad terrible de pro-

---

(26) *O. C.*, IV, 337.
(27) *O. C.*, IV, 351-352.
(28) *O. C.*, IV, 843.
(29) *O. C.*, III, 463.
(30) *O. C.*, I, 556; 45, 45-46, 46, 47, 48, 49, 61, 87, 95, 542, 680, 1.080, 1.319; IV, 123, 848, 849. Y enumerando ciertos actos morales, reserva la palabra pecado para la fornicación (*O. C.*, IV, 342).
(31) *O. C.*, I, 640; II, 681; IV, 635, 843.

pagar esta carne que se asegura que ha de resucitar en el último día, consuelo más cierto que el que nos trae la idea de la inmortalidad del espíritu. Al pecado de avaricia la compara Unamuno en su Agonía del Cristianismo, porque hay avaricia de espíritu y hay avaricia de maternidad y paternidad (32). Ya en sus recuerdos de su niñez y mocedad nos refiere cómo los pecados de la carne eran tenidos por pecados máximos. Y. a esos pecados, a los que de niños le llamaban "hacer cochinadas", les llama él ahora el misterio de iniquidad (33). La rebelión, que era el pecado original, entronizó la carne sobre el espíritu (34), aunque a veces la carne se amodorra en el pecado y no hostiga al espíritu, dejándole dormir virgen en su fe. Esto es lo que le hace combatir a Unamuno contra los Don Juanes, vírgenes de espíritu; su carne amodorrada es como carne de carneros, pero a los que no quiere llamar Unamuno con el nombre sagrado de pecadores, porque la religión no ha entronizado en ellos la carne sobre el espíritu. Su inteligencia no daba para más. Es lo que dice también de los escritores pornográficos o simplemente eróticos (35).

La pasión es tan digna de respeto y, también, no pocas veces de lástima —dice Unamuno—, como es digna de desprecio la sensualidad. Los hombres sensuales rara vez son apasionados. Don Juan Tenorio era un hombre impasible, y no se le conoció una verdadera pasión. Y nos cuenta Unamuno lo que contestó a un amigo que se quejaba de cierta falta de libertad refiriéndose a la licencia carnal: "Exponía yo una vez a un amigo —dice— mis ideas al respecto y me explicó: "Bien; ¿y a quién hacen daño con eso? Ahí tienes un hombre mayor de edad y una mujer mayor de edad también: ¿no han de poder hacer de sí mismos lo que se les antoje? ¿A quién dañan?" Ante esta lógica, egoístamente brutal, le repliqué: "Nadie es de sí mismo, sino de la sociedad que le ha hecho y para la cual debe vivir, y la sociedad puede y debe estorbar que un hombre se embrutezca y se entontezca" (36). ¡Desgraciados los pueblos en que florece la lujuria! —exclama Unamuno—. Serán al cabo subyugados irremisiblemente por aquellos otros que, después de reproducirse normalmente, supieran reservar sus energías corporales y espirituales para fines más altos que el de dar satisfacción a la carne estúpida, para el altísimo fin de educar en libertad, en verdad y en nobleza a sus hijos (37). Y exten-

---

(32) *O. C.*, IV, 903-904.
(33) *O. C.*, I, 52.
(34) *O. C.*, II, 1.029, 1.073-1.178.
(35) *O. C.*, III, 898-903.
(36) *O. C.*, III, 896-897.
(37) *O. C.*, III, 897.

diéndose a la sensualidad en general dice que "mientras aquí no haya un buen número de liberales que se acuesten a las diez, no beban más que agua, no jueguen a juegos de azar y no tengan querida, andaremos mal" (38). Porque todo ello está íntimamente relacionado; el vicio, la superficialidad, el anticristianismo, la aportmanería (que consiste más que en jugar en asistir a juegos y convertirlos en timba) y la creencia de que la civilización está en el "retrete", en las calles bien encachadas, en los ferrocarriles y en los hoteles. La fibra moral anda muy distendida entre nosotros y abundan los que se creen personas cultas porque se bañan a diario y tienen el alma henchida de inmundicia. Unamuno, frente a aquellos hombres de mundo que se sonreirían de estas ranciedades de puritano, mantiene su voz contra la vida que se llama de sociedad o mundana. Sólo los pueblos morigerados son capaces de llenar un glorioso y noble papel humano en la Historia y llevar a cabo obras de duradera civilización. La lujuria, el juego, la embriaguez, entontecen a los pueblos y acercan al hombre al bruto (39).

El pecado carnal distrae al hombre de la contemplación de su propio fin y tiñe de falsedad cuanto percibe. Sucio deseo le llama Unamuno (40). Porque el fin del amor carnal es la perpetuación y algunos lo toman por el goce (41). Es dar "a tu tierra y al cielo hijos sanos, fuertes y buenos" (42). El amor, que es lo más trágico que en el mundo y en la vida hay, es la única medicina contra la muerte. El amor busca con furia, a través del amado, algo que está allende éste, y como no lo haya, se desespera (43). La virginidad, que es la renuncia al amor carnal, no es sino el ansia de perpetuación de algo más humano que la carne (44). El amor es algo carnal hasta en el espíritu; gracias al amor sentimos todo lo que de carne tiene el espíritu (45).

El pecado de Maritornes.

El decreto del Santo Oficio condenando al índice "Del Sentimiento trágico" y "La Agonía del Cristianismo", se distingue de otros similares por la adición de un "Mónito" con el que los fieles son puestos en guardia contra la lectura de las obras de Unamuno, porque en

(38) *O. C.*, III, 896.
(39) *O. C.*, III, 991-993.
(40) *O. C.*, IV, 342.
(41) *O. C.*, IV, 569.
(42) *O. C.*, IV, 679.
(43) *O. C.*, IV, 567.
(44) *O. C.*, IV, 569.
(45) *O. C.*, IV, 567.

no pocas de ellas están diseminados graves errores contra la fe y la moral. Y después de señalar algunos de ellos en el campo estrictamente dogmático pasa al de la moral, en el cual baste citar —dice— la "Vida de Don Quijote y Sancho", en la que se justifica la conducta licenciosa de una moza, Maritornes (46).

"La fornicación —dice Unamuno— no es pecado por daño alguno que reciba la fornicada —pues de ordinario no lo recibe tal y sí sólo deleite—, sino porque el sucio deseo distrae al hombre de la contemplación de su propio fin y le tiñe de falsedad cuanto percibe" (47). Pero ¿qué dice Unamuno del pecado de Maritornes en particular? "Creed que hay pocos pasajes más castos: Maritornes no es una moza del partido que por no trabajar o por ajenas culpas comercia con su cuerpo, ni es una pervertidora que embruja a los hombres encendiéndoles los deseos para apartarlos de su ruta y distraerles de su labor; es pura y sencillamente la criada de un mesón, que trabaja y sirve, y alivia las gravezas y remedia los aprietos de los viandantes, quitándoles un peso de encima para que puedan reanudar, más desembarazados, su camino. No enciende deseos, sino que apaga los que otras, menos desprendidas, el sobrante de la vida carnal, habían encendido. Y creed que, siendo pecaminoso esto, lo es mucho más encender deseos adrede, con ánimo de encenderlos, como hace la coqueta, para no apagarlos, que apagar los que encendió otra. No peca Maritornes ni por ociosidad y codicia, ni por lujuria; es decir, apenas peca. Ni trata de vivir sin trabajar, ni trata de seducir a los hombres. Hay un fondo de pureza en su grosera impureza" (48). ¿Justifica con esto Unamuno la conducta licenciosa de la moza? Es posible que aparezca así, pero creemos que su propósito no puede ser justificarla precisamente y menos generalizarla. Hemos de pensar que identificado Unamuno con su señor Don Quijote se imaginó también, como él, que la venta era castillo y todo lo que sigue. Y así vino a ver en Maritornes no a la moza que imitar, sino a la piadosa Maritornes a quien admirar, porque "vivía allende la inocencia y la malicia que de la pérdida de ella nace". En su intención estuvo su pureza; ella amó mucho, si bien a su manera, como todos, y por eso le serán perdonados sus refocilamientos con arrieros, ya que lo hacía de puro blanda de corazón (49). Y aunque en el mundo de la servidumbre, en el mundo aparencial de las transgresiones del derecho, caigamos en delito, nos salvaremos si conservamos sana intención en el mundo de la libertad, en el mundo

---

(46) *Ecclesia* (Madrid), núm. 814, del 16 de febrero de 1957.
(47) *O. C.*, IV, 342.
(48) *O. C.*, IV, 172-173.
(49) *O. C.*, IV, 172.

esencial de los anhelos íntimos (50). ¿Que esto repugna al sentido moral? Al sanchopancesco, sí; al quijotesco, no. Un filósofo alemán de hace poco, Nietzsche, metió ruido en el mundo escribiendo de lo que está allende el bien y el mal. Hay algo que está no allende, sino dentro del bien y del mal, en su raíz común. ¿Qué sabemos nosotros, pobres mortales, de lo que son el bien y el mal vistos desde el cielo? ¿Os escandaliza acaso que una muerte de fe abone toda una vida de maldades? ¿Sabéis acaso si este último acto de fe y de contricción no es el brotar a la vida exterior, que se acaba entonces, sentimientos de bondad y de amor que circularon en la vida interior, presos bajo la recia costra de las maldades? Y ¿es que no hay en todos, absolutamente en todos, esos sentimientos, pues sin ellos no se es hombre? Sí, pobres hombres, confiemos, que todos somos buenos (51). Y más abajo se enfrenta Unamuno con aquellos "espíritus apocados" que dirán a esto que así no viviríamos nunca seguros ni cabría orden social. Y les dice que el destino del hombre no es asegurar el orden social en la tierra y evitar esos daños aparentes que llamamos delitos y ofensas. A más —nos dirá en otra ocasión— que no creamos que se quebrantará el orden social, porque cada uno es como es y lo que muchas veces creemos que nos mueve a obrar no es más que una explicación que nos hacemos de nuestra conducta fatal. Y, finalmente, no dice Unamuno que Maritornes no pecará, sino que es mucho mayor el pecado de las melindres coquetas.

Vemos, pues, que Unamuno no trata en este pasaje de justificar la conducta licenciosa de una moza, ni siquiera la de Maritornes, ni quiere meterse en eso, que es cosa de policía, de moral externa, de ley. Si de alguna justicia cabe hablar con él es de la justicia única del perdón, como Jesús, que, viendo en la adúltera que los fariseos y escribas le habían llevado lo íntimo del pecado, la despidió en paz. En fin, Unamuno no pretende hacer con el ejemplo de Maritornes (ni aunque no lo pretenda se puede desprender de ello) pobres pecadoras —que así llama a las mozas del partido—, humilladas de continuo en su fatal profesión, penetradas de su propia miseria y sin siquiera el orgullo hediondo de la degradación (52), sino que lo que pretende es inmortalizar en la moza asturiana el sencillo desprendimiento tan sin rebusco de vicio como sin melindres de inocencia, el espíritu maternal —toda caridad de mujer, todo beneficio, toda limosna que rinde, lo hace por sentirse madre—, y aquella generosidad de espíritu, aquella sana intención de sentimientos que nos pone en la raíz común

---

(50) *O. C.*, IV, 342.
(51) *O. C.*, IV, 343.
(52) *O. C.*, IV, 127.

del bien y del mal, allende la inocencia y la malicia. Que juzguen los hombres la justificación de su pecado. Unamuno verá sólo lo íntimo de él para perdonarlo, que es al fin y al cabo la única justicia posible. Porque sentir bien aunque se obre mal vale más que obrar bien y sentir mal. A Unamuno le parece oír a este propósito aquello de Pablo de Tarso: "no hago el bien que quiero, sino el mal que no quiero hago" (53). Y efectivamente, Unamuno —no nos atrevemos a decirlo también de Pablo de Tarso— vió a Maritornes como Don Quijote en su encantamiento después que había hecho castillo a la venta.

(53) *O. C.*, IV, 341.

Antonio Sánchez Arjona.
Arriaza, 11, 3.º izq.
MADRID-17

HISPANOAMERICA A LA VISTA

LA ESCULTURA EN HONDURAS

POR

LUIS MARIÑAS OTERO

La tradición plástica hondureña ha tenido históricamente su expresión de mayor valor artístico en el campo de la escultura, cuyas raíces encontramos en las realizaciones de la civilización maya, que produce en Copán las obras escultóricas más logradas de la América prehispánica.

No examinaré aquí la obra de los mayas, labor más propia del especialista y, concretamente, del arqueólogo, para comenzar con las realizaciones escultóricas hondureñas durante la época española.

El siglo XVI marca la llegada a Honduras de obras de imaginería religiosa, ejecutadas en la Península, con destino a las iglesias que levantaban los religiosos españoles. Pero por el puerto de Trujillo entran no solamente las imágenes religiosas, sino también los maestros de varias generaciones de imagineros hondureños, así como libros y tratados de dibujo, escultura y arquitectura que sirven de textos para el aprendizaje teórico por los artesanos hibuerenses. Como consecuencia de lo cual, al siglo de la llegada de los españoles las importaciones se hacen cada vez más raras por el nacimiento de escuelas locales con espléndidos artífices.

En los primeros años de la época hispánica, al levantarse las primeras iglesias de Honduras se encargaron a la Península retablos e imágenes para los templos. Eran aquellos los años de mayor esplendor en la talla española en madera, cuando muerto Martínez Montañés, su máximo representante, ha continuado su obra una escuela de primer orden que durará dos siglos.

Según la tradición, varias son las obras de Montañés en Honduras; sin embargo, según nos indica el profesor español Diego Angulo Iñiguez en su "Historia del Arte Hispano-Americano", tan sólo se puede atribuir al maestro, sin lugar a dudas, la cabeza del Crucificado, obra de espléndido realismo, restos de un Cristo, obsequio del Emperador Carlos V a Trujillo, pero que, según el relato del cronista guatemalteco don Francisco de Fuentes y Guzmán, fué sacrílegamente mutilado por los piratas holandeses cuando éstos asaltaron Trujillo en 1642 y sólo se salvó la cabeza, que fué llevada en 1653 a la iglesia

de San Francisco, en Antigua Guatemala, donde se conserva en la actualidad.

Se conservan, en cambio, en Honduras bastantes obras de los discípulos de Montañés, de Juan de Mesa, el mejor de ellos, del cordobés Francisco de Ocampo y del sobrino y discípulo de éste Andrés de Ocampo, obras que en un tiempo se habían atribuído al maestro.

A la gubia del primero de los Ocampo se deben las esculturas de la Concepción, que se conservan en la catedral de Comayagua, según se comprueba de los documentos existentes en el Archivo de Indias de Sevilla, en los que se hace constar su envío a Honduras en 1639. Son tallas de primorosa ejecución, pero deficiente policromía: la mejor de las Concepciones del maestro Ocampo se encuentra en el retablo del altar mayor de la catedral de Comayagua, acompañándola otras siete estatuas de calidad menos fina, aunque una de ellas, un San Pedro, es excelente, lo que permite atribuirlo también al maestro.

De su sobrino y discipulo Andrés de Ocampo es el Cristo de Comayagua, donativo de Felipe IV a la catedral, que muestra la transición del estilo renacentista al barroco.

De España proceden también, sin duda, una serie de tallas anónimas que se encuentran en los templos de Honduras y que muestran toda la factura de los talleres de imagineros españoles de los primeros años del siglo XVII.

Varias obras ejecutadas en España pueden encontrarse en las iglesias de la Orden franciscana, la que más contribuyó al progreso espiritual de Honduras en los tres siglos de la época española, como "La Dolorosa", del Convento de San Francisco en Comayagua; el "San Francisco de Asís", del Convento de Liquigüe, en el Departamento de Yoro, probablemente la talla más antigua traída por los españoles a Honduras, ya que vino con los primeros franciscanos; en el mismo convento-fortaleza está también un "Santo Domingo de Guzmán" de origen, sin duda, español.

En algunos pueblos mineros del altiplano hondureño se conservan tallas obsequiadas por los reyes de España a los Reales de Minas, como "El Señor del Buen Fin" o "La Dolorosa", de Cedros, dignos de Salcillo, y "El Señor de las Misericordias", de Santa Lucía.

Pero los galeones españoles no sólo transportan imágenes a Honduras, también llegan artífices; ya en 1558, con el obispo de Trujillo, Fray Jerónimo de Corella, vienen dos pintores y dos canteros.

Entre los religiosos que llegan de España los hay que saben pin-

tar y hacer imágenes; pero la gran mayoría de los escultores se recluta entre los seglares hondureños, que se organizan en gremios similares a los de los dominios europeos de la Monarquía.

Estos gremios reciben una reglamentación minuciosa y estricta, al igual que otras instituciones de la época española, de conformidad con el espíritu legalista que caracterizó esos tres siglos.

Desconocemos las peculiaridades locales de los reglamentos de los gremios de artesanos en la provincia de Honduras. Existen datos desde 1687 sobre la organización gremial de los imagineros del Reino de Guatemala, que regulaba de una manera rígida las asociaciones de artesanos; las tarifas, el contrato de aprendizaje —que generalmente dura seis años—, las categorías, etc... Las últimas ordenanzas del Reino sobre gremios fueron emitidas en 1798 por la Sociedad Económica de Guatemala.

El artesano tenía en el Reino de Guatemala una categoría social merecedora del respeto de sus conciudadanos, y económicamente los había tan espléndidamente pagados como aquel Pedro de Liendo, natural de Valmaseda, en Vizcaya, y muerto en Guatemala en 1657, que, al asegurar por 15.000 pesos el compromiso de ejecutar el altar mayor de la iglesia de Santo Domingo, en Antigua, ofrece como garantía sus tierras de Olancho, con 3.000 cabezas de ganado vacuno, 250 yeguas, 100 caballos y potros y 80 bestias mulares.

El ejercicio del artesanado no estaba limitado a un grupo social o étnico determinado y los documentos notariales que se conservan de los contratos de aprendizaje muestran cuán frecuente era que en talleres cuyo maestro era autóctono entrasen como aprendices los españoles.

Al calor de estos talleres surgieron en el Reino de Guatemala familias de artistas, como los Cárdenas, Liendos, Molinas, Quintanas, Gálvez o Sigüenzas.

Además de esta reglamentación sindical, dada la temática predominantemente religiosa de los artífices de la época, existía una reglamentación de carácter eclesiástico, establecida ya en el I y III de los Concilios provinciales mejicanos, en 1555 y 1585, respectivamente, que establecieron, por ejemplo, que las imágenes no debían necesitar telas, sino que sus vestiduras debían estar hechas de la misma materia que la escultura. Disposiciones que estuvieron en vigor en los cuatro obispados centroamericanos, ya que éstos fueron sufragáneos de Méjico hasta 1742, en que la sede de Guatemala fué elevada a la categoría de arzobispado.

La obra escultórica en la época española tiene en Honduras una temática eminentemente religiosa; poco se conserva que no tenga este carácter; apenas algunos monumentos funerarios o en edificios públicos, en los que la realización escultórica constituye tan sólo un complemento de la arquitectura, tal como ocurre con el escudo de España que se conserva en la portada del Palacio de la Audiencia de los Confines en la ciudad de Gracias.

La escultura religiosa plasmó en las fachadas de las iglesias, en los retablos y en las imágenes en madera.

Las fachadas de los templos hondureños cuentan todas ellas con imágenes sacras esculpidas, que no son generalmente obras de cantería, sino constituídas de un núcleo de ladrillo y moldeadas de argamasa a su alrededor.

En ellas, como en la mayoría de las iglesias construídas en América durante el período español, el elemento escultórico decorativo es fundamental y no se limita a las hornacinas con los santos correspondientes, sino también al decorado en bajo relieve, generalmente policromado, de toda la superficie de la fachada sin dejar lugares vacíos, uniendo en las mismas motivos españoles e indígenas.

Ejemplo típico lo constituyen en Honduras la iglesia de los Dolores, en Tegucigalpa, con sus figuras en barro cocido vidriado similares a las de la catedral de Sucre, obra ejecutada ya en los albores del siglo XIX y, sobre todo, la fachada de la catedral de Comayagua, donde en las columnas de los pisos inferiores se representan ocho símbolos de la Inmaculada Concepción, mientras que en el friso del segundo piso se ha convertido el original motivo europeo de las guirnaldas vegetales en serpientes mayoides retorcidas en lucha a muerte.

La máxima expresión del arte religioso español en Honduras la constituyen los retablos de las iglesias, obras de carácter colectivo que resultan imposibles de atribuir a un solo artista. Toman parte en su ejecución ensambladores, escultores, doradores y estofadores. Se realizan generalmente en madera de cedro, y en Honduras encontramos algunas obras maestras de esta clase.

El peso y volumen de los mismos hacían muy difícil su importación, ya fuera de España, ya de Méjico o Guatemala, y son, las que se conservan, obra realizada en Honduras. Hay retablos renacentistas, barrocos de retorcidas columnas y, ya del siglo XVIII, retablos churriguerescos de influencia mejicana.

No obstante las guerras civiles sufridas por Honduras en su primer siglo de independencia, unas treinta en total, con la consiguiente destrucción de su patrimonio artístico, son todavía abundantes los

ejemplos de espléndidos retablos que pueden encontrarse en los templos hondureños. El de la iglesia de San Francisco, en Tegucigalpa, del siglo XVIII; los laterales de la catedral de Comayagua, el derecho con escenas de la Pasión de Cristo y el izquierdo con el famoso Cristo Negro, de Salamé, legado del obispo Hipólito Casiano Flores a su muerte en 1857, quien en su testamento dejó a la catedral "El Cristo milagroso de la sala mía", expresión esta última que escrita con caligrafía defectuosa fué convertida en "El Cristo de Salamé".

De Vicente Gálvez, natural de la actual República de Guatemala, es el retablo de la parroquia de San Miguel, de Tegucigalpa, hoy catedral, espléndida obra con la que se cierra brillantemente el arte del retablo en Honduras, ya que poco tiempo después de su ejecución un Decreto de Carlos IV, en 1790, prohibió el uso de madera en la construcción de retablos. Del mismo autor es también el púlpito de la catedral, maravillosa filigrana, en que sobre la capa de yeso se ha añadido otra de fina pintura de oro y cuyo tornavoz bellamente festonado lleva una figura de delicada ejecución representativa del carro de fuego del profeta Elías.

Coincidiendo con ellos no faltan en Honduras grandes imagineros dentro de la mejor tradición española. La fama de los escultores de Comayagua traspasa los límites de su país; múltiples son los juicios elogiosos que merecen a sus contemporáneos los imagineros del Reino de Guatemala; decía Juarros en los últimos años del siglo XVIII: "Los que tienen más nombre son los músicos, plateros y escultores; obras de estos últimos son solicitadas no sólo en este Reino, sino aun en el mexicano, y algunas, que se han llevado a Europa, han sido celebradas y aplaudidas" (1), mientras que el visitador de los padres franciscanos en Méjico escribe en 1763 a su colega de Guatemala que "la fama de las efigies de Guatemala corre en este Reyno con aplauso".

Es lástima que la mayoría de las imágenes de esta época están en gran parte dispersas en iglesias de difícil acceso o en colecciones particulares, y no pocas ya en el extranjero. Sería por ello muy interesante para Honduras la creación de un museo similar al instalado en Antigua Guatemala en el recinto de la vieja Universidad de San Carlos Borromeo.

Muchos de los artistas hondureños se formaron en Guatemala, y es frecuente encontrar entre los aprendices de la capital del Reino escultores hondureños, como Tomás Saldivar, de Comayagua, apren-

---

(1) Domingo Juarros: *Compendio de historia de la ciudad de Guatemala* Guatemala, 1936, volumen I, pág. 61.

diz con el maestro Ramón Molina en las postrimerías del siglo XVII.

De esta época son las realizaciones de Vicente de la Parra, uno de los mejores maestros de Guatemala, que se instaló en Comayagua en 1708, falleciendo en esta población años después. A él se debe la imagen de Nuestra Señora del Rosario en la catedral de Comayagua, así como los quince misterios que la acompañan, ejecutados en media talla con una ingenuidad deliciosa. Se trata de una obra salomónica, en dos cuerpos, en que el artista se nos muestra mejor ensamblador que escultor, dominando más el medio relieve que el bulto entero.

En Guatemala se adquirió en 1786 el Cristo de la Capilla de San Fernando de Omoa, obra del escultor Narciso Maceda, y en Guatemala también, ya en las postrimerías de la época española, por el convento de San Francisco de Comayagua, una Purísima Concepción esculpida y estrofada, un San Antonio de Padua con su Niño y un Santo Cristo de tres cuartas de alto, talla esta última que constituye una de las obras maestras de su época.

Podemos encontrar en Comayagua numerosas esculturas de mérito procedentes de los talleres hondureños, como el Nazareno, del convento de San Francisco; el San Pedro Arrepentido, que se guarda en un camarín especial del antiguo Palacio Episcopal; el Cristo de la iglesia de la Merced, una Virgen del Carmen en la capilla del mismo nombre y —la gran joya de Comayagua— una talla de madera de la Virgen con el rostro de alabastro, valiosísima obra del siglo XVII. Sin mencionar realizaciones con alegorías de tipo tan americano como las pilas bautismales con soles barbudos, de las que se conservan una en la sacristía de la iglesia del Sagrario y otra en la iglesia de San Sebastián, siendo esta última posiblemente coetánea de la fábrica del templo a finales del siglo XVI.

Gracias, la primitiva capital centroamericana, hoy bastante abandonada, pero que, según el poeta Jeremías Cisneros, hijo de aquella ciudad, llegó a contar con 40.000 habitantes en las postrimerías del siglo XVII, conserva también interesantes ejemplos de imaginería hispanoamericana, como la artística escultura de San Marcos Evangelista, patrón de la ciudad, con el Viejo Testamento a sus pies y en la diestra la pluma con que escribiera su Evangelio para el Nuevo, o la imagen de Nuestra Señora de las Mercedes, conocida popularmente como la "Virgen de la Pedrada", por la que, según la leyenda, recibió al ser perseguido y asesinado por las turbas aquel bulero que vejó a la alcaldesa de Gracias.

Junto a este arte de taller, localizado en Tegucigalpa, Comaya-

gua, Gracias y algunos centros mineros, existen numerosos ejemplos de arte popular anónimo distribuídos por los templos y santuarios de las villas y aldeas de Honduras y que son objeto de devoción popular, como el Cristo de Ajuterique, un "Ece Homo" deliciosamente ingenuo, el Cristo de la Muerte, en La Esperanza, con adornos originales de factura típicamente indígena, llamado por los indios lencas "El Cristo Negro", y por los que es objeto de gran veneración, o la bella y pequeña imagen de la Santísima Virgen de Suyapa, Patrona de Honduras, milagrosamente encontrada en 1746.

* * *

El siglo XIX hondureño es una época en extremo inestimable, con su correlativa crisis cultural.

En el campo de la escultura desaparece la imaginería religiosa sin que surja una nueva temática que llene este vacío.

La reforma de Marco Aurelio Soto, el primer intento serio y eficaz realizado por los Gobiernos republicanos para sacar a Honduras de su marasmo, tiene su expresión escultórica en el deseo de embellecer a la nueva capital, Tegucigalpa, con monumentos en honor a los próceres de la Independencia y la Federación.

Inútil resultaba en aquella coyuntura el buscar artistas vernáculos, ya que la tradición escultórica hondureña se había interrumpido hacía dos generaciones. Fué necesario, por ello, contratar las obras en el extranjero. En Francia, la estatua ecuestre, en bronce, del general Morazán, hoy en el Parque Central de Tegucigalpa, y en Italia, la estatua, en mármol, de José Cecilio del Valle y los bustos del general Cabañas y del Padre Reyes.

Todos estos monumentos fueron solemnemente inaugurados el 30 de noviembre de 1883 por el general Bográn, al tomar posesión de la presidencia de la República.

* * *

Es preciso llegar a la época actual para encontrar los primeros escultores de valor artístico en la Honduras independiente: Salvador Posadas, Samuel Salgado, Mario Zamora y Roberto Sánchez. El primero, dentro de la tradición imaginera de la época española, y los tres últimos, formados en Italia y dentro de las corrientes artísticas de este país, que han realizado una obra de carácter preferentemente monumental.

SALVADOR POSADAS, recientemente fallecido en Guatemala, siguió la tradición española de la talla en madera de imágenes religiosas, ha-

biendo dejado abundantes manifestaciones de su arte en los templos del occidente de Honduras, así como en Guatemala y El Salvador, donde residió por largos años.

Samuel Salgado es, cronológicamente, el primero de los modernos escultores de Honduras. Se formó en Italia en la década del 20 al 30, estudiando en el Real Instituto Superior de Bellas Artes de Roma y en la Escuela Superior de Arquitectura de aquella capital.

Fundada la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa en 1940, fué su primer profesor de Escultura y, posteriormente, hasta hace pocos meses, director de aquella institución.

Es un artista de factura clásica, no muy prolífico, que ha ejecutado diversas obras de carácter cívico, como el busto del general Morazán, en La Ceiba, habiendo sido el maestro de numerosos artistas jóvenes hondureños.

Mario Zamora, se inició en 1933, adolescente todavía, en la Escuela de Bellas Artes de Managua. En 1944 marchó a Méjico, donde estudió en la Academia de San Carlos y realizó dos exposiciones de su obra.

En 1950 lo encontramos en Roma estudiando en la Academia de Bellas Artes, donde fué discípulo del escultor Giovanni Ardini. Ha dividido su tiempo en los últimos años entre Honduras y Méjico, trabajando actualmente en un monumento al general Morazán, que se erigirá en la ciudad de Nueva Orleáns.

Su obra más conocida en Honduras es el alto relieve en bronce colocado en la fachada de la Universidad de Tugucigalpa, representando al general Morazán en el acto de dictar su proclama de David en 1841.

Roberto Sánchez, pintor, escritor y periodista, es el último de este tríptico de artistas. En sus comienzos prefirió la pintura, y en Roma, donde desempeñó la Agregaduría Cultural de su país de 1953 a 1955, aprendió a dominar la técnica del mármol sin por eso dejar el bronce.

En la Ciudad Eterna estudió, al igual que Zamora, con el maestro Ardini, verificando en Roma una exposición de sus obras.

Desde su regreso a Honduras es profesor de Escultura y de Dibujo, puesto que ya había desempeñado con anterioridad en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Tegucigalpa.

Al igual que los dos anteriores, ha preferido los temas cívicos, distribuyendo sus obras, de una gran fidelidad, en los centros públicos de Honduras. Un busto de Finlay, en la Dirección de Sanidad de

Tegucigalpa; otro del escritor Alvaro Contreras, en el pueblo de Cedros, de dondè era originario; uno del general Morazán, en Comayagua.

Por último, entre los valores jóvenes que se forman en la Escuela Nacional de Bellas Artes, los hay de verdadero mérito y que constituyen genuinas promesas para el arte hondureño, entre los que cabría mencionar a Fortín y a Milla.

Luis Mariñas Otero.
Embajada de España en Tegucigalpa.
HONDURAS

BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

LIBROS EXTRANJEROS

Fueron los románticos alemanes, poetas como filósofos, y entre ellos sobre todo Schelling, los que introdujeron en Europa la pasión por las filosofías y las religiones orientales. Sea cual fuera el espíritu con el que los europeos se hayan acercado a ellas, o sea desde un punto de vista espiritualista o positivista, estas culturas lejanas han sido poco a poco incorporadas a la nuestra, transformándose con el tiempo en un campo familiar. Historiadores de las religiones, como Mircea Eliade, o novelistas de gran prestigio internacional, como Hermann Hesse, u orientalistas embrujados, como René Guénon, han introducido el oriente artístico y religioso en nuestra biblioteca y en nuestros pensamientos, lo han transformado en un hecho cultural accesible. Es así cómo se explica la carrera que están haciendo en todo el mundo occidental conceptos como "símbolo", "mito", "yoga" o, incluso, "shaman" y "shamanismo", conceptos reservados, hace una centuria, a los especialistas o a los poetas iniciados, transformados hoy en términos del lenguaje intelectual corriente.

Sin embargo, no todo resulta claro en este afán orientalista. La misma palabra *símbolo,* relacionada hasta ahora más bien con el arte poético, tiene matices ignorados y hasta insospechados. El escritor francés René Alleau trata de aclarar este concepto en un librito sumamente interesante, titulado "De la naturaleza de los símbolos", publicado en París por el editor Flammarion. Según René Alleau, la esfera de la noción "símbolo" es demasiado ancha y abriga en su contenido significaciones que no le corresponden. La palabra símbolo nos viene del griego "simbolon", derivado del verbo "balein", que significa reunir, juntar, encontrar, tratar con alguien, y que también podía significar "relaciones sociales". Pero los antiguos, los griegos como los romanos, utilizaban dos palabras distintas para expresar todas estas significaciones. "Simbalein" o "simbalon" era utilizado para expresar algo dinámico, o sea la acción de "moverse juntos hacia una cosa". Mientras que el segundo significado de la misma palabra lo derivaban de "síntema", que quiere decir ligar o juntar. Símbolo tenía, pues, un sentido estrictamente religioso, era algo que ayudaba al hombre a moverse hacia algo situado por encima de él, en pleno misterio, mientras "síntema" significaba algo que esclarecía a los miembros de una

sociedad su técnica del estar juntos, su manera de entenderse o de entender más fácilmente lo que realmente los hacía connacionales o conciudadanos. De este modo, el "símbolo" estaba reservado a los signos reconocidos como "sagrados" por una Iglesia o por una tradición religiosa. El "síntema", en cambio, se refería a aquellos signos convencionales que expresaban una relación mutua establecida entre los hombres, o entre los hombres y una idea. Así, por ejemplo, el signo de la cruz es, al mismo tiempo, un símbolo y un "síntema", siendo la cruz el símbolo religioso de la fe cristiana y de una Iglesia, y, al mismo tiempo, un "síntema", el "plus" o el "más" en matemática. La aureola pintada alrededor de las cabezas de los santos es un símbolo, pero el "fascio" es un "síntema". Los monstruos pintados o esculpidos en las paredes de las catedrales son unos símbolos, pero las marcas impresas con el hierro incandescente en el lomo de los animales para indicar la propiedad, es un "síntema", igual que los números que indican las horas en el reloj o las iniciales que "sintemizan" y que no "simbolizan" el contenido de una materia química, por ejemplo, la "o" del oxígeno. El dragón puede ser un símbolo y un síntema, según la interpretación, religiosa o simplemente comercial, que se le da.

Según esta nueva y correcta interpretación, muchos de los símbolos que circulan entre nosotros habría que transformarlos en síntemas. El mismo simbolismo literario, la corriente simbolista del siglo pasado, habría que llamarse sintemista, ya que no se refiere a ninguna realidad o trascendencia religiosa, sino profana; a un conjunto de cosas cuya comprensión coloca a los lectores en el mismo plan intelectual y profano, o en el mismo goce poético.

El problema de la elección entre síntema y símbolo se nos plantea a nosotros mismos, al tratar de dar cuenta aquí de la última novela de Ernst Jünger titulada "Las abejas de cristal". ¿Son estas abejas unos símbolos o unos síntemas? Trataremos de aclararlo al final de nuestra crónica.

Ernst Jünger es hoy el escritor alemán de más prestigio en su país y fuera de él. Su obra consiste en una serie de novelas de carácter simbólico, o mejor dicho esotérico, ya que siempre sus personajes representan algo más de lo que aparentan. Ricardo, el héroe de "Las abejas de cristal", es un hombre maduro, educado en el espíritu de otros tiempos, falto de aquel saber vivir que dió a sus colegas de la Academia Militar la posibilidad de alcanzar situaciones sociales envidiables en la vida. Ricardo pertenece a otra mentalidad y a otros tiempos, en que el caballo era todavía un noble animal y un amigo del hombre y en que la caballería participaba aún en las guerras. Pero la

última guerra había acabado con los caballos, con la caballería y con muchas otras cosas relacionadas a estos "símbolos" de un pasado fuera de moda. Un amigo de Ricardo le recomienda al constructor Zapparoni, representante típico de la nueva época, puesto que construye en sus inmensos talleres aparatos automáticos, realiza películas cuyos actores son robots perfectos, y se adueña poco a poco del mundo entero con la ayuda de sus ingeniosos aparatos, cuyo fin es el de dar a la humanidad el aspecto de un organismo equilibrado, obediente, mecánico. Ricardo es recibido por Zapparoni, y después de una conversación edificadora se queda solo en el jardín del genial fabricante. Es entonces cuando descubre que las abejas que vuelan por el aire no son abejas naturales, sino de cristal, mecanismos perfectos salidos de los talleres de Zapparoni. Mientras contempla, estupefacto y atemorizado, estos pequeños artefactos utilitarios, Ricardo recuerda su juventud, establece una comparación entre el mundo en que hoy se encuentra, sometido a la voluntad del demonio, dispuesto a transformar la humanidad en un organismo sin alma, con el mundo libre de su infancia, en el que las abejas eran la obra de Dios y los niños sabían jugar, sufrir y pensar. La elección no es difícil para él. El mundo de Zapparoni es una monstruosidad, y Ricardo piensa hacer todo lo posible para escaparse y recobrar su miseria de desocupado y su libertad. Aparece otra vez Zapparoni, que ofrece a Ricardo un puesto importante en su conjunto industrial, y éste acepta. Será, desde ahora en adelante, uno de los instrumentos diabólicos de Zapparoni.

En esta novela, como en las precedentes, Jünger transforma el mundo en un campo de batalla. En su libro más famoso, "En los acantilados de mármol", dividía la humanidad en clásicos y románticos, en civilizados y salvajes, y hacía intervenir en la guerra a una jauría de perros, aliados de los salvajes, y un ejército de serpientes sabios, aliados de los civilizados. También en "Las abejas de cristal" Jünger otorga al mundo el aspecto de una batalla campal entre lo humano y lo inhumano, entre los valores de una civilización hecha a medida del hombre y la amenaza del nuevo estilo de vida, según cuyos principios el hombre tendrá que tener la forma, los ideales y las reacciones de sus propios instrumentos, o sea de las máquinas inventadas por su propio cerebro.

Como se ve, todo es simbólico en la novela de Jünger. El drama del encuentro entre Ricardo y las abejas de cristal es el drama de nuestro tiempo; Zapparoni es la encarnación de los políticos y de los técnicos actuales, cuyo fin evidente es el de transformar a los hombres en unos instrumentos de precisión, exentos de alma y de voluntad propia; las mismas abejas de cristal no son más que los

síntemas de un orden social, superior al del hombre; el orden del nuevo mundo mecanizado, dentro del cual la perfección de los aparatos y hasta de lo creado, es decir, de la vida natural, será superior a la de los seres humanos. Se trata, pues, según la definición de René Alleau, de una novela sintemática y no simbólica, puesto que la relación entre las ideas y los signos inventados por Jünger no es religiosa, sino social, cultural y directamente terrenal. Sin embargo, ¿cómo desprenderse de la costumbre de llamar todo esto "simbólico"? Además, una literatura preocupada por el destino del hombre, por la posibilidad de ofrecerle o de quitarle una esperanza, tiene siempre el aspecto de una metafísica. Ricardo dice en el libro: "Estamos todos consumidos por el deseo de saber si todavía subsiste una última esperanza. Un gran físico es siempre, al mismo tiempo, un metafísico."

En este sentido, la literatura colinda con lo religioso y sus síntemas se transforman en símbolos.—VINTILA HORIA.

INDICE DE EXPOSICIONES

HOMENAJE A SAENZ DE TEJADA EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En la Sala de la Academia de Bellas Artes se exponen más de cien obras originales del que fué famoso ilustrador, Carlos Sáenz de Tejada, presididas por una monumental fotografía del malogrado artista, y en una exposición originada por el Ministerio Nacional en homenaje a la memoria del gran pintor.

Si en nuestra vida artística contemporánea hay un ejemplo de vocación, éste puede ser el de Carlos Sáenz de Tejada: De linajuda —bella palabra siempre en España— familia alavesa, nació en Tánger el 22 de junio de 1897, siendo su padre Cónsul de España en Orán. Allí, muy niño, mostró sus predilecciones por el dibujo, apartándose de estudios determinados, contra la voluntad de su padre, que al fin cedió ante la actitud fervorosa del pequeño artista, quien recibió lecciones y primeros consejos de Daniel Cortés.

Trasladada la familia a Madrid, Carlos Sáenz de Tejada acude a la Escuela de San Fernando, estudiando, además, con Sorolla, López Mezquita y otros maestros del tiempo.

La obtención de una beca, concedida por la Junta de Ampliación de Estudios, marca un jalón en la vida del artista. Marcha a París y allí triunfa desde su llegada. La editorial "Hachette" le contrata para ilustrar sus mejores ediciones. En esta época también

realiza los decorados para los bailes de Antonia Mercé, así como para otros artistas, en Nueva York, Londres y Berlín. Como caso curioso cabe citar que Sáenz de Tejada es el único artista que ha ilustrado tres números seguidos en *L'Illustration,* dedicados a la Navidad.

En París vive hasta el año 1935, colaborando desde la capital francesa en varios periódicos y revistas de Madrid, entre ellos *La Libertad, A B C* y *Blanco y Negro.*

Una etapa definitiva en la vida artística del ilustre artista son los años del Movimiento Nacional. Es nombrado por el Gobierno de Burgos, entonces, jefe de la Sección Gráfica de Propaganda Extranjera. Sus dibujos sobre la guerra son solicitados de todas las partes del mundo, e ilustran las páginas más prestigiosas de las revistas, entre ellas, *The Sphere, London New,* etc., labor que culmina siendo el ilustrador de la monumental obra que dirige Joaquín Arrarás, *Historia de la Cruzada.*

Terminada la guerra, Sáenz de Tejada se dedica, alternando con sus trabajos de ilustrador, a la decoración mural, decorando entre otros edificios el del Alto Estado Mayor, Instituto de Investigaciones Agronómicas, Radio Vitoria, Fábrica Fournier, etc.

Entre las series de sus ilustraciones más conocidas figuran: *Don Juan Tenorio, París hace cien años, El bosque animado, Platero y yo* y *Los intereses creados.* Con esta última obra benaventina finaliza la producción de este artista excepcional, que muere en Madrid el 24 de febrero de 1958, tras una penosa y larga enfermedad.

En la actual exposición se recoge gran parte de la obra del artista. Figuran fotografías, dibujos publicados en *L'Illustration Française* en la *Historia de la Cruzada,* los bocetos de las decoraciones murales; los de *Platero y yo,* y varios que realizó para encargos particulares, como los hechos para el libro de Larreta *Zogoibi* y para *Gaspar de la noche,* de Bertrand.

Merece una particular mención la colección de naipes de lujo hecha para la Casa Fournier, y varias estampas regionales sobre tipos y escenas de España.

En el catálogo de la Exposición hace la presentación en emocionadas líneas el hijo del artista, quien refuerza las frases que con motivo de la muerte le dedicó otro artista, también muy recientemente fallecido, Carlos Pascual de Lara: "Con la muerte de Sáenz de Tejada desaparece para el arte de la ilustración el último representante de una larga tradición, a veces épica, barroca, exaltada y siempre de gran altura."

Dos aspectos decisivos tiene la personalidad de Sáenz de Tejada: como creador y como maestro.

Como creador, Sáenz de Tejada es la más genuina representación del barroco español, de esa constante española que de una manera tradicional se apodera de todas nuestras artes, desde la arquitectura hasta la ilustración. Si hubiésemos de hallar un pensamiento anterior al de Carlos Sáenz de Tejada, éste sería el de Doré. Como el maestro francés, Sáenz de Tejada unió la fecundidad y la "declamación plástica" hasta los más violentos escorzos, que tan bien supo distorsionar en aras de la expresividad. Con él perdió España, y el mundo, al mejor representante de una faceta que se va perdiendo, que es decir que se pierde calidad y aristocracia del libro.

Como maestro, Carlos Sáenz de Tejada ganó, por fama y gloria, que para él fuese creada, en la Escuela de San Fernando, la cátedra de ilustración, cátedra en la que se pensó cuando le fué otorgada la Primera Medalla en la Exposición Nacional de Artes Decorativas. Desde su misión pedagógica, el artista supo llevar a las nuevas generaciones el amor por la ilustración, y por las diferentes técnicas que en ella pueden emplearse. Amplió un conocimiento y una visión hasta él tan limitados.

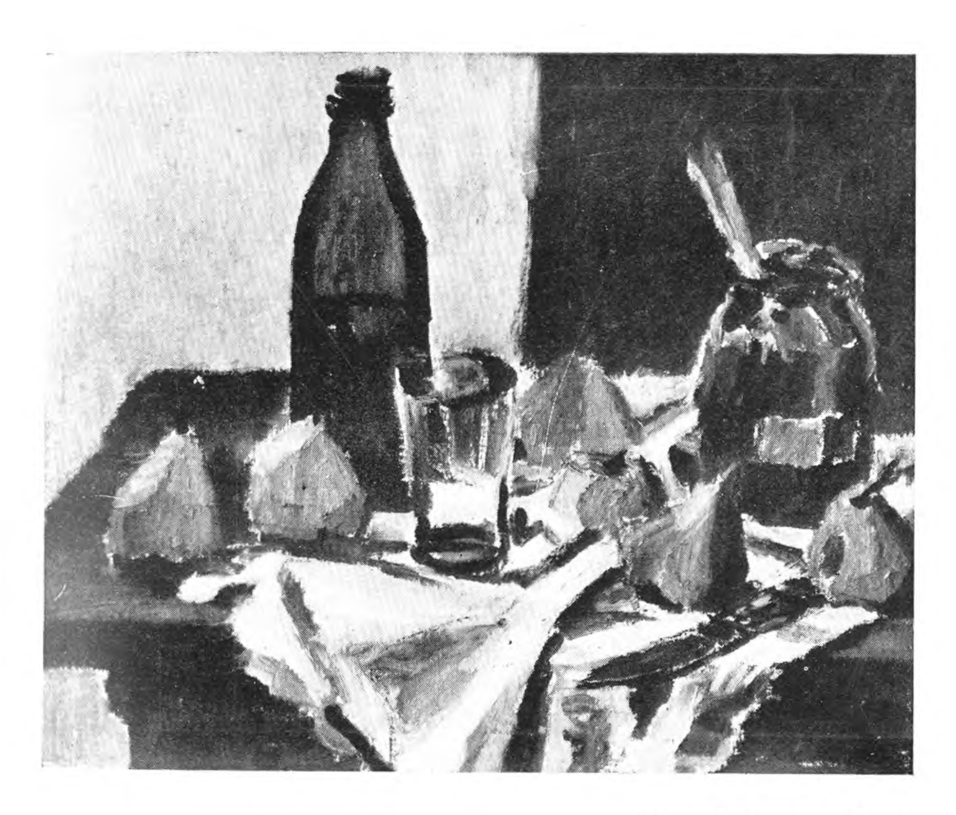
ARQUITECTURA FINLANDESA EN MADRID

Siempre es oportuna una exhibición arquitectónica, aunque sólo fuera por lo ausente que está en nuestras exposiciones y certámenes; pero la muestra que se hace en las salas de la Sociedad de Amigos del Arte lo es, además, por la significación que tiene o puede tener en el momento actual.

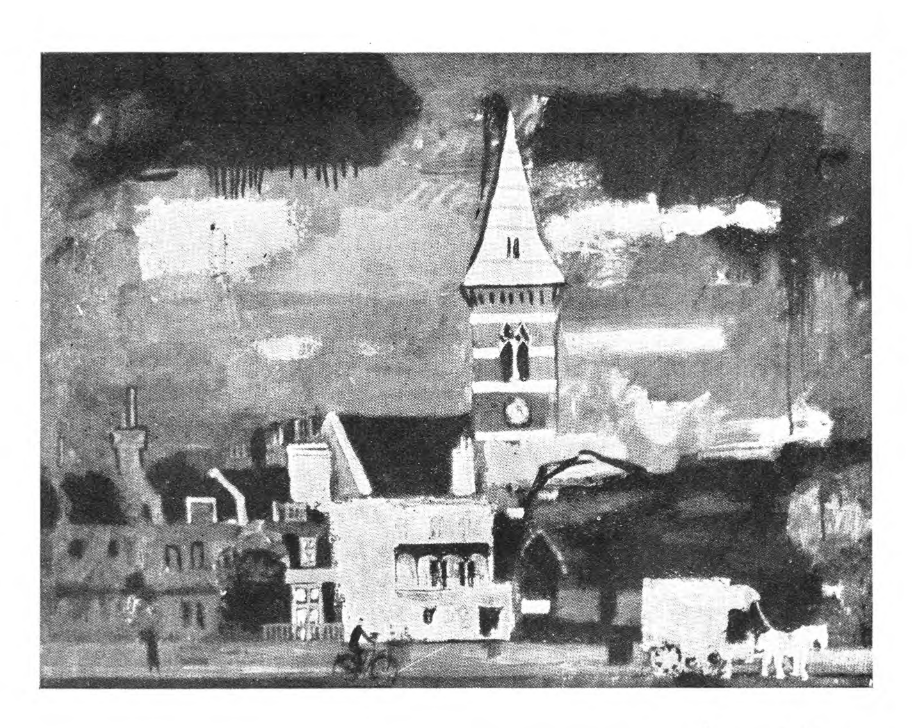
Finlandia ha nacido a la arquitectura esporádicamente, sin anuncio previo, sin pasado, y en lugar geográfico que hace al hombre casi obligadamente panteísta, y es por eso por lo que la habitación de él pasó —tras pausa que pudiéramos llamar neoclásica— de la "cabaña" natural, siempre importante arquitectura, a la "cabaña" artificiosa. El hecho indica que el hombre no se resignaba a prescindir de su unión, casi fusión con la Naturaleza. Y por ello no es de extrañar —allí— que una iglesia sea solamente una gran vidriera que "introduce tras elemental nave, un nevado paisaje de abetos, frente a los cuales sutilmente se levanta sobre sencillo altar —esqueleto de altar— una levísima cruz sin imagen".

Si el criterio religioso habla de una idea panteísta que impone una naturaleza que "vive" con el hombre, el resto de la obra arquitectónica, desde la escuela al hogar, posee iguales características.

En no lejana visita que hizo Aalto a España, fué invitado, como es preceptivo en una amistad profesional, a visitar el monasterio de



Bodegón, de Antonio de Miguel.



Paisaje, de Lloveras.

El Escorial. Fueron suficientes diez minutos. Fueron también suficientes otros tantos minutos para que el arquitecto finlandés "viera arquitectónicamente" Toledo. Le bastó un paseo en coche por su perímetro. Igual medida de tiempo necesitó para recorrer el Madrid de los Austria y en otros tiempos parecidos nada menos que los monumentos de Roma... No entramos ni salimos en enjuiciar una actitud que parece extraña, y que lo sigue pareciendo después de conocer su posible disculpa al explicar a los compañeros que le guiaban por la ancha España: "Estas arquitecturas no me interesan. Pueden perjudicar mi concepto. No quiero contaminarme".

Pero la explicación de Aalto sí puede ponernos sobre la pista de la inspiración "única" que mueve a la arquitectura finlandesa —y con ella a gran parte de los países nórdicos— y que no tiene mayor empeño que hacer que la habitación del hombre sea una prolongación del medio natural en que éste se desenvuelve. El hecho es universal, aunque su universalidad haya adoptado otras formas de expresión que pueden llegar hasta el barroquismo. Pero es cierto también que la arquitectura es algo más que una prolongación del paisaje, o debe serlo. Desde el Japón a la Alhambra o las viviendas populares de Mallorca existe una larga teoría de unirse arquitectura y medio natural, que en esta exposición alcanza una dimensión desmesurada para nosotros, y que deja de serlo conociendo antecedentes y características de ambiente de ese bello y simpático —valga la palabra— país que es Finlandia.

La exposición tiene otro interés, y éste es el de la comparación. Ella nos dice que el estado de nuestra arquitectura en la actualidad es francamente favorable. Lo es, no por la semejanza que podemos encontrar en unos criterios expuestos, ya en vigor hace tiempo entre nosotros, sino porque por extensión, comparando nuestra arquitectura "general" con la francesa o italiana —no algunos casos particulares—, tenemos que confesar que la nuestra, sin pasión patriótica, es muy superior en pensamiento y en práctica realización. No todo a lo largo de la Patria es la mala ventura de los rascacielos de la Plaza de España.

Nuestro criterio, ante el paisaje arquitectónico excepcional de nuestro país, ha sido el más humilde, conservar. ¡Lástima de nuestras ciudades viejas! Y también el de inventar cuando, como primera providencia, se preste a los arquitectos lugar apropiado donde puedan hacerlo. Las generaciones inmediatas, las presentes y las futuras han dado, dan y darán pruebas sobradas de inteligencia artística, el ambiente del pasado y del porvenir. En ellas hay que confiar para que no se repitan esos atentados con la nación que se cometen en nuestras provincias cuando se ponen de acuerdo, para "mejorar" la ciu-

dad, un concejal y un arquitecto relegado, atrasado, y quiere, por eso, ser "nuevo". Ahí está el gran peligro para la arquitectura nacional. Algo se va corrigiendo y sería muy beneficioso que éstas y otras exposiciones de arquitectura fueran como necesario muestrario por las provincias, pues mucho pueden enseñar en pro y en contra, para saber lo que, con criterio equilibrado y buen amor a la línea y la masa que forman la fisonomía de las ciudades, pueden hacerse en favor de todos.

Finlandia ha dado el buen ejemplo de realizar lo que tenía que hacer, dado su suelo, su nieve y la gracia de sus abetos, repetidos en la monotonía de sus horizontes, de igual belleza y de igual encanto. Que ello no confunda a los arquitectos de Avila, Toledo, Segovia, San Sebastián o Almería, como hace treinta años confundió a sus antecesores la fea arquitectura socialista del Norte, que en pintura se empareja con un expresionismo socialista que dió origen a esa escuela que en una y otra bella arte se define con el "feísmo". Una disculpa que a su favor puede tener —como contrapartida no demasiado feliz— el temido "esteticismo". Pero ese es otro cantar que necesita tiempo y aparte.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

FEDERICO, MUSICO

Al margen de su gran obra poética y dramática, la poderosa inclinación de Federico García Lorca hacia la pintura y, sobre todo, hacia la música, halló reflejo, de un lado, en sus conocidas piezas dibujísticas, donde gracia, descaro lírico y misterio se abren tímido paso tanteante, y del otro, en sus incursiones pianísticas y folklóricas, cuya mejor expresión musical viene dada por las antiguas canciones andaluzas y castellanas que Lorca instrumentó y fijó sobre el papel pautado.

Estas canciones, recogidas en el hondón del pueblo por la atenta mano de su enamorado granadino, fueron en principio destinadas por el poeta a la voz y al sensible estilo de Encarnación López "La Argentinita", cuyo memorable *ballet español* de "Las calles de Cádiz", etcétera, tan favorecido por la asesoría y el temperamento de Federico, incluyó en su programa un jugoso muestrario de ellas. Pero he aquí que es con todas juntas con las que viene a ponernos en nuevo contacto la reciente grabación discográfica que constituye el motivo de estas palabras (1).

Dejado aparte, sin duda por demasiado extenso, el hermoso romance de "Los mozos de Monleón", el microsurco que nos ocupa

(1) *El mundo lírico de Federico García Lorca.* "La Voz de su Amo" LCLP 139. Larga duración. Barcelona, 1959.

abarca el ciclo entero de las doce canciones o "cantares populares", cada uno de los cuales halla en el disco instrumentación rica y precisa, bellamente adecuada en todos los casos al carácter peculiar de la pieza. Así, el fuerte acento flamenco de "El Café de Chinitas" se da en versión guitarrística de bulerías de cante, con palmas y taconeo excelentes, mientras que la extática orquestación del viejo "Romance de Don Boyso", seguramente procedente de los perdidos romanceros gallegos y castellanos, subraya y realza su arcaico dejo, su añejo y salmodiado son. Resonancias hondamente fallescas aparecen en el vibrante "Zorongo gitano", en "Las Tres Hojas", de encantadoras letra y música, y en la bella y tan triste "Nana de Sevilla":

Este galapaguito
no tiene mare.
Lo parió una gitana,
lo echó a la calle.

Los airosos "Reyes de la Baraja", el "Anda Jaleo" y las "Sevillanas del siglo XVIII", sevillanas de consola e imagen, finas como porcelana de Aranjuez y, como ella, tocadas de un claro e indecible aire de bolero y candil disponen, a su vez, de la alegre y sincopada orquestación que requieren; "La tarara" acrecienta su gracia con la de un breve coro infantil; el cantar popular del siglo XV "Las Morillas de Jaén", recogido antes por Lope de Vega si la memoria no nos falla; los pícaros y sacrificados "Pelegrinitos" y los difundidísimos "Cuatro Muleros", completan, en fin, el acierto y el brío con que los editores de la obra y el maestro Casas Augé entendieron de antemano a ésta y a su importancia, como, al parecer, a la de la obra general de Federico García Lorca (2).

Lina Richarte, intérprete de los doce cantares, dispone de una gratísima voz que sabe adaptar en cada caso a los incidentes rítmicos de las piezas y, lo que es más importante, a su sentido específico. Sin embargo, el timbre con que las *dice* carece, a nuestro entender, del acento, del desgarrillo, de la pronunciación estrictamente populares que a estos cantares mejor convendrían. Pero pedir también esto sería ya pedir demasiado.—FERNANDO QUIÑONES.

---

(2) "La Voz de su Amo" ha efectuado también excelentes grabaciones completas de las obras dramáticas de Lorca *Yerma* (33CLX 138/9) y *Doña Rosita la soltera* (33CLX 136/7), en la voz de Aurora Bautista ambas heroínas, aparte de otra entrega de cuatro canciones —*El Café de Chinitas, Zorongo gitano,* las *Sevillanas del XVIII* y *Los cuatro muleros*— de la versión que grabó "La Argentinita", acompañada al piano por el propio Federico (pequeño disco de 45 rvls. min. 7ERL 1.102).

SEGUNDA NOTICIA SOBRE LA COLECCION "LEOPOLDO ALAS"

DANIEL SUEIRO, MANUEL SAN MARTÍN Y ESTEBAN PADRÓS DE PALACIOS.

Como anunciábamos (1), y en nuestro afán de divulgar cuantos datos sirvan a la comprensión del fenómeno literario español, supuesto que lo haya, abordamos de nuevo la anotación de varios libros de la Colección "Leopoldo Alas", editada por Rocas, de Barcelona, colección no sólo compuesta por los ganadores del premio instituído en nombre de "Clarín", sino también por otra serie no menos interesante de autores jóvenes, ya que la obtención de un premio tiene —al menos entre los seleccionados del concurso de que se trate— ciertos ribetes de incontrolable azar. Estos jóvenes forman parte, entre otros muchos, de la extraordinaria floración de cultivadores españoles del género literario tan traído y llevado que es el cuento y sobre el que se han intentado multitud de definiciones, sin que hasta ahora sepamos exactamente qué es un cuento y cuáles son sus atributos, quizá debido a la inexistencia precisamente de atributos últimos. Hay dos cosas ciertas: ni el género sufre crisis ni su extensión material puede aproximarse a la novela corta. El hecho de que no se editen muchos libros de cuentos prueba únicamente la escasa idoneidad del cuento para el volumen, ya que en revistas de casi toda especie —en periódicos menos— goza de una espléndida situación. Por otra parte, aquellos autores de cuentos que se atienen demasiado a las normas más clásicas, estereotipadas y exigibles del puro cuento corren el inminente peligro de limitarse, en un sentido creacional, y de otorgarle carta de ciudadanía a esa especie que corre por cauces derrotistas tendentes a considerar el cuento como un "género menor" o un "aprendizaje". Creemos en un tipo de cuento flexible, sin gran rigor formalista, amalgamador, ambicioso y capaz de enfrentarse con cualquier problema de expresión. Cada asunto, cada tema, cada situación, es de suponer, según estas normas, poseen unas leyes particulares. Los autores jóvenes de esta segunda referencia —Daniel Sueiro, M. San Martín y E. Padrós de Palacios— son, sin duda, apreciables en el orden expresado al principio.

"La rebusca y otras desgracias", de Sueiro, es un buen libro, escrito con sinceridad y fuerza y mucho dominio del oficio. Tiene narraciones excepcionales, entre las que se cuentan, por mencionar algunas, "La rebusca", "Hay que cerrar, Horacio", "El maestro", "El

(1) Véase CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, núm. 115 (julio 1959), pág. 68.

egoísta", etc., advirtiéndose en todas acusados perfiles originales y dramáticos y una búsqueda incesante de las circunstancias, dichas de manera objetiva, que motivan la infelicidad humana, por lo que, respondiendo ya a un signo generacional, hay en Sueiro tanto abatimiento y frustración como en sus compañeros de camino, independientemente de que su sensibilidad capte zonas diversas del sentimiento humano y se polarice, por último, entre la dureza más difícil y la ternura más sutil. Ejemplos de cuentos duros, secos y dolorosos son "La rebusca", donde unos miserables espiguean entre los rastrojos, expuestos a ser capturados y con el hambre mordiéndole los talones; o "El eucalipto", que cobija una casa cuyo ocupante, un viejo, prefiere morir antes que abandonar su morada, cuando el gigantesco eucalipto cae sobre ella. Cuentos tiernos, humanistas, suaves, pero tristes, son los llamados "Felipe *El Marciano*", "Hay que cerrar, Horacio" y "El maestro", donde se experimenta una inmediata compasión por los personajes y el ámbito donde se desenvuelven sus vidas, quedando así demostrada la capacidad creacional y de sugestión que caracteriza a Daniel Sueiro, quien además tiene acreditada, pese a su juventud, una excelente reputación periodística que, aplicada a las exigencias particulares y nunca prefijadas del cuento, consigue obtener el resultado apetecido, neto y humano.

Manuel San Martín es autor de "La noticia". Entre referencias anecdóticas, ingeniosidades, divertimientos y desenfados narrativos, además de algún que otro destello a lo Hemingway y cierto sentido del humor que recuerda a veces a Jardiel Poncela, surge en Manuel San Martín, no con reducida frecuencia, el cuento de verdadera importancia y de auténtica calidad, donde se debaten serios problemas mediante un procedimiento objetivo (como se verá, lo objetivo, por la proliferación de *objetivistas,* no es ya una técnica ni un estilo, sino una norma general), y recursos de variada estructuración, que van desde la personalización arbitraria del destino hasta las reacciones que produce en distintos estratos sociales, como ondas concéntricas, el suicidio de un individuo. Los mejores cuentos de este libro quizá sean "La noticia", "El boyero mudo", "Zazo Riff" y "El talud". Las dos notas más destacadas que se dan en San Martín se refieren a la satírica y a la poética, pareciéndonos mucho más convincente la segunda, a no ser que concurran en la misma narración, convenientemente dosificadas ambas tendencias, como ocurre felizmente en "Zazo Riff", que cuando parece que todo va a quedar reducido a una simple astracanada, brilla, en el último momento, esa nota inteligente e imprevista que hace del cuento un género literario de tan arduo cultivo. (Lo que

está todavía por saber es si las dificultades que presenta dicho género valen en realidad la pena.)

Por último, "Aljaba" es el título del libro que escribe Esteban Padrós de Palacios, primero en su carrera literaria —como acontece con Sueiro y con San Martín— y ya evidenciador de excelentes condiciones. Viene precedido por un exhaustivo prólogo de Enrique Badosa, cargado de conceptos y de admiración y del cual extraemos estas definiciones: "Cada cuento de Padrós de Palacios ofrece un doble aspecto argumental: una anécdota siempre ingeniosa, de resolución inesperada, congruente, y un significado que apoyándose en estas anécdotas viene a demostrarnos, una vez más, que arte es medio de conocimiento." "El cuento titulado *La trampa* —que en apariencia es uno de los más ingeniosos y menos significativos— da como cualquier otro ocasión de estudio. Al comenzar leemos: "... los faros de un coche que les seguía arrollaron, por un momento, la intimidad del taxi..." El escritor lleva hasta su última y permisible consecuencia lógica las posibilidades de una retórica basada en la analogía descubridora". Con las precedentes palabras de Badosa creemos que el lector ha llegado a un, si bien sucinto por falta de espacio, adecuado conocimiento del autor que nos ocupa. De todas las narraciones contenidas en "Aljaba", la mejor, a nuestro juicio, es "El espectro", que refiere parcelas del espíritu desconocidas y ausentes de convencionalismos, faceta de la función de escribir, cuyo peligro es siempre inminente. Siguen en orden de méritos —orden a la fuerza problemático— "La carrera", "El naufragio de *La Esperanza*" y "Clara en el cuarto oscuro", cuentos que alcanzan calidades de expresión nada comunes.

Editorial Rocas ha ido perfeccionando la presentación de estos libros, que unen su clara tipografía a un fácil manejo, siendo de esperar evite en lo sucesivo ciertas erratas, del todo baladíes, pero que no resultan propias del correcto conjunto.—EDUARDO TIJERAS.

FRANCISCO GAVIDIA, POETA CENTROAMERICANO

En la tierra de Cuscatlán, y como fenómeno de los que raras veces y con intermitencias de siglos aparecen en los países, surge Francisco Gavidia. Un poeta, un hombre, del que nos sentimos orgullosos los centroamericanos. Su nombre, quizá, tenga poca resonancia universal; fué sólo un indio que, asombrado del mundo en que nació, cantó sus flores, su alma, sus pájaros exóticos y su manigua. Un indio que se escondió, mientras su obra fulguraba, de las miradas curiosas, huyendo del éxito en su humildad de semidiós.

Fué Gavidia, que gustaba de leer a los franceses, quien inició a Rubén en el manejo del alejandrino con mayor libertad en los cortes y en el ritmo. Es verdad que sólo aspiraba a imitar en castellano ciertas formas del alejandrino francés, y que después el poeta nicaragüense fué mucho más lejos, pero su traducción de "Stella", de Víctor Hugo, fué el punto de partida de estas innovaciones.

Yo dormía una noche a la orilla del mar.
Sopló un helado viento que me hizo despertar...

Y no sólo hizo esto en pro de las nuevas tendencias. En el año 1892, en su manifiesto a la juventud de América, dice: "El verso es el molde del lenguaje. La civilización no tiene modos adecuados de expresión: inventémoslos", abogando por una renovación sustancial del castellano.

Gavidia fué, ante todo, un autodidacta que aprendió a la luz de su propia lámpara. Su producción es tan variada como extensa. Poseía una vasta cultura, con buena base humanística y conocía los clásicos y los modernos. Cultivó como un placer el arte de traducir: se asombra con Homero, ríe con Aristófanes, parafrasea los dramas de Goethe y las comedias de Molière, desentraña la mística del Dante y escribe en jugoso y suave castellano. A veces con hondo sentimiento indigenista como en *Musa maya*, a veces romántico como en *Poesía* y *El Libro de los Azahares*.

Su teatro es casi todo en verso: *Deuda antigua, Ursinos, Lucía Lazo, Júpiter* y *Héspero,* el héroe que deja su corte de artistas y de sabios para ir a conquistar el mundo, llevando, por todas armas, el bien y la virtud.

En este aspecto Francisco Gavidia es el creador de la epopeya centroamericana. Nadie se atrevió antes que él a escribir dramas, tragedias, autos sacramentales, con tanta profusión y efectividad. Hay en su teatro una enorme variedad de seres y extrañas complicaciones, tantas, que ninguna compañía se ha atrevido a llevarlo a la escena. Mantiene con esto Gavidia una teoría que él llama de estilización y que no es más que una interpretación de vanguardismo. Dice así: "Mi concepto de lo que se llama vanguardismo en el teatro se limita a emplear las cosas modernas en el juego escénico."

* * *

Se ha hablado mucho de la amistad entre Gavidia y Rubén, y de lo que pudo influir el primero en el segundo. Parece ser que la lectura de *Stella* sirvió de catalizador para que reaccionaran ambos espíritus, el del nicaragüense y el del salvadoreño. Luego, por idénticos

caminos de poesía y distintos puntos del mundo, los poetas esparcen su sabia, vigorizando el lenguaje. Acerca de la amistad entre ellos, puedo sacar a colación unos versos de Rubén:

No me ciega amistad, ni da el cariño
tintes fuertes al cuadro que presento:
al amigo le quiero
y al poeta le admiro.

Un aspecto curioso de Gavidia es el de inventor de un lenguaje. Un lenguaje que tenía en sí todos los elementos filológicos existentes, un verdadero esperanto que llamó Salvador, recordando su tierra bien amada.

De haber nacido en Europa hubiera sido un Andrés Bello. Su desorden, su raza, le llevaron por otros caminos. El poeta sacrificó su vida en aras de la belleza, vivió pobre, solo, sin centralizar y ordenar sus conocimientos. Pero nos gusta así, nada hay tan triste como el león domesticado.

"Sobre todo, Gavidia fué un hombre puro", y acudo aquí otra vez a Rubén. Su muerte, el 24 de septiembre de 1955, tiñó de luto al Salvador, y con él, a todo el istmo.—LUIS FELIPE HIDALGO.

Sección Bibliográfica

AMERICA COMO UNIDAD Y SISTEMA DE UNA IDEA

El concepto de que América es el resultado de una Idea europea prevaleciendo sobre lo estrictamente fáctico, tal es el tema de una obra reciente (1) que intenta descubrir el hilo que conduce al mundo americano desde su constitución histórica hasta el presente, orientándonos acerca de las raíces que forman la filosofía del panamericanismo y el americanismo, interpretando, por tanto, la realización histórica de América a partir de aquella Idea, que le dió sentido y vigencia jurídica y política. Esto es, se plantea el conocimiento de América en función de sus precursores más importantes, el primero de los cuales habría sido el teólogo español Francisco de Vitoria.

La ordenación del régimen jurídico de los pueblos americanos tiene su antecedente eidético principal en Francisco de Vitoria, quien durante el siglo XVI planteaba en Salamanca las bases en que debía sustentarse la organización política de América. El mundo americano, señala Gómez Robledo, es una entidad política que nace a consecuencia de una Idea. Españoles y portugueses iban a América no sólo a ver y lucrar, sino que buscaban cumplir un designio político y religioso muy bien configurado en las mentes universitarias y en las cortes e iglesias europeas.

Hispanoamérica se hizo bajo la circunstancia de una Idea española según la cual allí debían realizarse unos valores y unos ideales que, por razones históricas muy peculiares, no podían consumarse en Europa. En realidad, estos ideales españoles de libertad, justicia y religión encuentran su apogeo en el descubrimiento de América y se manifiestan en la fundación sistemática de una hermosa utopía.

La utopía habíase alimentado durante el Renacimiento, habiendo sido Tomás Moro su expresión más completa. Fray Luis de León, Vives, Erasmo y Vitoria constituían, junto con aquél, la élite más claramente cristiana e idealista de aquel período, y pensaban en la utopía no como un reino sólo posible en el Cielo, sino también como una posibilidad concreta en la Tierra.

Después de su descubrimiento, América pronto fué considerada como el territorio ideal donde organizar una sociedad plenamente cris-

---

(1) Antonio Gómez Robledo, *Idea y experiencia de América*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 250 págs.

tiana. La realización de esta Idea tuvo su domicilio a orillas del lago de Pátzcuaro, en tierra mexicana, lugar donde Vasco de Quiroga fundara la república cristiana por excelencia en el mundo americano. La Idea había sido el elemento principal de esta acción en tierras americanas. Así, América fué desde el principio el continente donde iban dirigidas las mejores esperanzas del hombre europeo, era la morada donde los hombres podían realizar el sueño, la utopía: la concordia humana, la justicia, la libertad, la igualdad social, el fin, en suma, de la agresividad entre los hombres y las naciones.

En el curso de su desenvolvimiento histórico, América va configurando, pues, un sistema político-jurídico que no nace en la mente de Monroe, como muchos han supuesto, sino en la de Vitoria. El sistema americano es un conjunto de principios y normas que responden a un anhelo de evangelización, y la estructura de lo que constituye la empresa española no tiene, como algunos quieren hacer ver, sólo un carácter económico y de conquista simple, sino fundamentalmente responde a una idea cristiana sostenida por un fondo utópico de absoluta sinceridad, como inteligentemente destaca Gómez Robledo.

La idea de que en América podía emprenderse la gran experiencia cristiana nunca igualada supone, por tanto, que allí se iba a ejecutar una Idea de colonización pacífica, la que éticamente encarna el P. Las Casas. Nos dice Gómez Robledo que los principios del humanismo cristiano para su ejecución en América fueron redactados por la influencia de Vitoria, y así ocurría que las instrucciones de las expediciones posteriores ocurridas después del descubrimiento y las de Filipinas iban gobernadas por un espíritu que hacía vigentes los principios establecidos por Erasmo, Vives y Vitoria. Las experiencias de Zumárraga y Quiroga estaban fundadas en las normas de este cristianismo humanista.

América no fué, "en su mayor parte, un mercado colonial más, abierto a todas las rapacerías, mercado de hombres, tierras y productos —como en triste suerte le cupo al continente africano—, sino un dominio reservado para los planes de sólo dos Estados, planes en definitiva inspirados en principios humanitarios. Y por muchos que hayan sido los abusos de los encomenderos españoles y portugueses, peores habrían sido los de todos los europeos en común si hubiera privado aquí, en lugar de la reservación alejandrina, algo análogo al principio de la puerta abierta, que fué el camino del saqueo y del envilecimiento de China".

Vitoria tiene una manifiesta superioridad sobre Monroe, en cuanto "excluye de América toda actividad conquistadora, empezando por la de los españoles, al paso que Monroe se limita a introducir un veto a

la colonización europea, pero se guarda bien de hacer otro tanto en lo que atañe a la expansión territorial de los Estados Unidos". Vitoria contempló América como un territorio "nativamente libre y en pie de igualdad jurídica con Europa". América fué, pues, desde un principio, un continente de libertad constitutiva que respondía a la exigencia de la Idea que tenían los teólogos españoles.

Por otra parte, en la época del descubrimiento de América, España era una monarquía de naciones confederadas, y las Indias Occidentales venían a tener un estatuto de "reinos" dentro de un Imperio, el español. En realidad, este sería un antecedente de la idea boliviana de una Confederación americana. La idea confederativa ha persistido hasta casi el final del siglo XIX, y sólo desaparece cuando se constituyen las conferencias panamericanas de los últimos tiempos.

La Idea de América es, pues, desde el comienzo, una idea de unidad de todos sus pueblos en la mente española, idea que más tarde el venezolano Francisco de Miranda, y Bolívar, intentaría realizar definitivamente, sin éxito. En cambio, la idea panamericana se esboza en los EE. UU. no como una idea que pone a todos los pueblos americanos en pie de igualdad jurídica, sino convirtiendo a los EE. UU. en el "centro invariable del sistema continental".

Gómez Robledo atribuye el fracaso de los congresos hispanoamericanos que se oponian a la confederación, tres factores básicos: 1.º Inestabilidad política. 2.º Falta de vínculos económicos; y 3.º Escasa conciencia de los líderes y estadistas americanos acerca de los peligros comunes a la comunidad hispanoamericana. Las conferencias panamericanas han sido patrocinadas, hasta 1936, por los EE. UU., con el fin de poner a los Estados americanos bajo la protección de aquel país, inspirándose, en este caso, en la doctrina Monroe. Después de 1936 este panamericanismo ha marchado cada vez más hacia el acuerdo regional, y es en las doctrinas de Vitoria donde parece encontrarse el empleo de una norma objetiva de acuerdo en la acción unida de todos los Estados americanos.

Dada su estructura histórica, esta obra recorre un largo camino de problemas jurídicos y políticos habidos en la existencia de los pueblos americanos desde su descubrimiento. Las ideas iniciales que dieron pie a la formación del mundo americano y los posteriores acontecimientos que desarrollaron y hasta frustraron aquellas ideas, son brillantemente discutidas por Gómez Robledo, quien posee un extraordinario conocimiento de la vida y las instituciones americanas, y al mismo tiempo tiene un indudable acierto de planteamiento y visión de los mismos.
CLAUDIO ESTEVA FABREGAT.

UN LIBRO SOBRE OLAVIDE

El nombre de Pablo de Olavide evoca inmediatamente la colonización de Sierra Morena y el proceso inquisitorial de que fué víctima. Otros aspectos de su personalidad nos eran prácticamente desconocidos. El espléndido libro de Marcelin Defourneaux detalla la evolución del "filósofo ilustrado" desde su juventud peruana hasta su muerte en 1803. El autor ha manejado una enorme cantidad de documentos, muchos de ellos por vez primera, de tal modo que profundizando en la significación de su biografiado, podemos decir que nos ofrece un Olavide nuevo. Una gran contribución, por tanto, a la historia de nuestro siglo XVIII (1).

El libro está dividido en cinco partes, tituladas "Años de formación", "El reformador", "Años de lucha", "La desgracia y el proceso inquisitorial" y "El exilio y la "conversión" final".

Pablo de Olavide nació en Lima en 1725, de una familia acomodada, algunos de cuyos miembros habían ocupado importantes cargos en la administración virreinal. El autor traza brevemente un cuadro de la vida peruana en esta época, basándose en las informaciones de Jorge Juan y Antonio de Ulloa, preferentemente en sus célebres "Noticias secretas de América". Olavide hizo sus primeros estudios en el Colegio de San Felipe y en el Real Colegio de San Martín, dirigido por los jesuítas; de rara precocidad, a los quince años se doctoraba en Teología, y a los diecisiete le vemos ganar la cátedra del "Maestro de las Sentencias" en la Universidad de San Marcos. Es muy posible que, además de su inteligencia, la influencia de su familia haya intervenido en esta rápida carrera universitaria. En 1745 Olavide era nombrado auditor de la Audiencia de Lima, en virtud de sus méritos y de un *donativo* de 32.000 pesos que Martín de Olavide, su padre, hizo al rey.

En esta época Olavide aparece como un joven inteligente y poco escrupuloso en materia de dinero. El terremoto de Lima de 1746 le da ocasión de manifestar algunos rasgos de carácter, que le acompañarán toda su vida: "el gusto de "filosofar" sobre los acontecimientos, y la necesidad de obrar y luchar (pág. 39); pero también le lleva a realizar un colosal fraude a los acreedores de su padre (muerto *oficialmente* en el siniestro, aunque en realidad había huído a España), fraude que determina su venida a la península. El asunto llegó hasta el Consejo de Indias, y en 1754 Olavide fué encarcelado en Madrid; el rey dictó, en 1757, una *sentencia de olvido,* zanjando así el proceso. Olavide perdía su cargo limeño y todo su capital. La sentencia, además, fué

(1) Marcelin Defourneaux, *Pablo de Olavide ou l'Afrancesado* (1725-1803). Presses Universitaires de France, París, 1959, 500 págs.

para él una dolorosa experiencia, y en adelante su vida estará gobernada por la más estricta honradez. Nadie tenía más interés que él en no remover la sentencia de olvido: a partir de este momento Olavide se forjará una nueva vida.

Perdóneseme este *frívolo* inciso: es tan radical el cambio sufrido por nuestro personaje, que yo no he podido menos de pensar en la novela barojiana *César o nada.* César parece una contrafigura literaria, en diferente época, de Olavide.

Este casó con Isabel de los Ríos, viuda de gran fortuna, ingresó en la Orden de Santiago, hizo fructificar el dinero de su mujer en operaciones comerciales y realizó una serie de viajes a Francia. Al mismo tiempo comenzó a reunir su prodigiosa biblioteca, visitó a Voltaire en *Les délices,* se interesó por el teatro, y convirtió su casa madrileña en un salón literario, a la moda francesa. El Motín de Esquilache iba a cambiar el rumbo de su existencia.

Defourneaux resume en breves líneas la política reformista del Marqués de la Ensenada, continuada e intensificada en el reinado de Carlos III por Campomanes, fiscal del Consejo de Castilla; contra esta política iba dirigido el llamado Motín de Esquilache. Acusados los jesuítas de haberlo provocado, fueron expulsados de España ("... la Compañía parece, sobre todo, haber sido el instrumento de la oposición aristocrática contra los *golillas,* cuyos planes de reforma amenazaban los intereses de la nobleza y de los grandes propietarios", págs. 87-88). Este acontecimiento fué el origen además de la entrada del Conde de Aranda en el Gobierno. Campomanes y Aranda serán los máximos valedores de Olavide.

Aranda, movido por las circunstancias —evitar la participación de los mendigos en cualquier posible motín futuro—, y apoyado en una vieja tradición doctrinal de beneficencia, pensó en la conveniencia de recoger en un hospicio a todos los vagabundos madrileños. Así fué creado el de San Fernando, cuya dirección se confió a Olavide. Este trabajó con notable energía y espíritu de iniciativa.

Aranda y Campomanes habían creado la institución de los *diputados* y *personeros del común,* medida gubernativa para democratizar la vida municipal, ya que las ciudades españolas estaban regidas por una aristocracia municipal, fuertemente refractaria al pensamiento ilustrado del Gobierno. Olavide fué elegido *personero* de Madrid (más exactamente: en la votación quedó en segundo lugar, pero fué nombrado personero por renuncia del Duque de Frías). En su nuevo puesto no tardó en enfrentarse con el aristocrático Ayuntamiento, demostrando una vez más su capacidad de luchador. En junio de 1767 fué nom-

brado Intendente de Sevilla, y en seguida director de las Nuevas Poblaciones que se proyectaba fundar en Sierra Morena.

Como intendente de Sevilla, el Gobierno le consultó sobre asuntos universitarios y sobre algunas medidas proyectadas para mejorar la vida agraria. Este es el origen del *Plan de Estudios* y del *Informe sobre la ley agraria* que Olavide escribe por aquellos años. Defourneaux recuerda a este respecto la fórmula *Escuela y despensa,* que cien años más tarde popularizaría Joaquín Costa.

La enseñanza universitaria española ya había sido criticada por el P. Feijóo y por el portugués P. Luis Antonio Verney, llamado el Barbadiño. Olavide insiste en la censura de los métodos escolásticos y en la secularización de la Universidad. La Universidad debe dotar a la nación de hombres que la sirvan y, por tanto, debe estar a cargo del Gobierno. En cada Universidad distingue Olavide cuatro Facultades: Física (o Filosofía), Medicina, Derecho y Teología, más un curso especial de Matemáticas; la primera viene a ser una especie de bachillerato. Indica Olavide cómo debe estudiarse y con qué libros, según los criterios más modernos. Su plan, aprobado por Campomanes, ejerció bastante influencia en la renovación de la enseñanza. O, por lo menos, ésta se hizo en el mismo sentido, indicado por él, aunque sin su optimista radicalismo.

No menos importancia tiene el *Informe sobre la ley agraria,* de Olavide, aunque la posteridad sólo haya conservado la fama del de Jovellanos. Defourneaux resume en breves páginas el problema rural español, el empeño renovador de Campomanes y Aranda, y la solución de Olavide, bastante más realista que la posterior de Jovellanos. Es curioso que Olavide (pág. 160) se felicita de que el reparto de las manos muertas se plantee en un tiempo ilustrado, que sabrá hacerlo con equidad. Sin embargo, las medidas desamortizadoras del siglo XIX se realizaron justamente en contra de lo previsto por él, aumentando la miseria de nuestros campesinos. Necesariamente los planes de reforma agraria elaborados con posterioridad vuelven a Olavide y se apartan de Jovellanos.

1767-1776 son los *años de lucha,* en dos terrenos muy diferentes: "un suelo virgen en el que hay la posibilidad de crear las sociedad rural ideal, con la que sueña el autor del *Informe sobre la ley agraria;* y una vieja ciudad apegada a sus tradiciones, intereses y prejuicios, que a las veleidades reformadoras opone obstáculos sin cesar renovados" (página 173).

El origen de la colonización de Sierra Morena radica en la oferta del aventurero alemán Gaspar von Thurriegel de reclutar colonos para poblar las tierras vírgenes de América. La oferta fué comuni-

cada a Olavide, para informe, quien repuso en sentido negativo; por lo que se pensó en aplicar a Sierra Morena la proposición de Thurriegel, dando satisfacción así a un viejo deseo gubernamental.

Para dirigir esta empresa fué escogido Olavide, que ya había colaborado con Campomanes en la redacción del Fuero de las Nuevas Poblaciones y de las instrucciones para el recibimiento que debía hacerse a los colonos. Defourneaux estudia los problemas que plantearon las nuevas poblaciones, las dificultades materiales que encontró Olavide, y las dificultades humanas, ya que la mayor parte de los colonos traídos por el alemán no sabían o eran inútiles para trabajar. Olavide tuvo que multiplicarse para que las Colonias no fracasasen, pero a pesar de los problemas que se presentan, sueña en extender el campo de colonización y así lo hace en las inmediaciones de Ecija, con un propósito muy claro: quiere crear unidades-modelo, con la esperanza de que toda Andalucía, espontáneamente, seguirá su ejemplo.

Pero muy pronto a este género de dificultades se unen otras de carácter muy distinto. En primer lugar, la intensa labor de zapa de algunas potencias extranjeras, muy especialmente la Corte de Viena, que utiliza al propio Thurriegel como agente perturbador; propagando sobre los colonos para que abandonen la tierra, acusaciones de tiranía contra Olavide, etc. A esta acción se suma la actitud de las ciudades y señores vecinos, que se creen amenazados en sus intereses. Y en seguida, también la labor negativa de los frailes capuchinos, que contra lo dispuesto en el Fuero —que prescribía sacerdotes seculares y no de órdenes religiosas—, Olavide había tenido que aceptar, para asegurar las necesidades religiosas de los pobladores de lengua alemana.

La campaña contra Olavide (e indirectamente contra Campomanes y Aranda), produjo un primer resultado: el nombramiento de un inspector, con la consiguiente suspensión temporal de aquél; el intento no prosperó, y Olavide fué repuesto, pero no sin que el asunto revelase un principio de desavenencia entre Aranda y Campomanes, que Defourneaux reputa como concausa importante en la caída del primero, tres años más tarde.

En 1771 puede considerar Olavide terminadas las colonias. Aún añadirá la creación de fábricas, y una serie de proyectos dictados por su espíritu de filósofo ilustrado, que a su caída en su mayoría desaparecerán. Todos los viajeros, españoles y extranjeros, concuerdan en el aplauso a la obra realizada. Sin embargo, la lucha contra él y contra lo que él representa, acabará por llevarle a los calabozos de la Inquisición.

Al mismo tiempo que director de las Nuevas Poblaciones, Olavi-

de era Intendente de Andalucía y Asistente de Sevilla, título que equivale al de Corregidor. No faltaban en Sevilla personajes influyentes amigos de las nuevas ideas, pero en general el ambiente era absolutamente negativo. Olavide se las vió y se las deseó para implantar sus reformas. Chocó con el Ayuntamiento en cuanto quiso sanear su administración, y la gestión de las rentas municipales; a sus ideas de liberalismo económico se atribuyeron las graves crisis de 1767 y 1773, aunque logró remontarlas espléndidamente; otros motivos de fricción fueron la reforma de los gremios —cuya vida económica estaba amenazadoramente hundida en el déficit—, y la cuestión de los bienes de propios —en realidad explotados por la nobleza—, cuando por propia iniciativa creó las localidades de Armanjal y Prado del Rey. A esto se unió su proyecto de fundación de un hospicio —financiado a expensas de las Cofradías religiosas, lo que hubiera dañado el esplendor de las procesiones sevillanas—, la reforma de la Universidad, y junto a ella la creación de la Sociedad económica de Amigos del País, los trabajos de urbanismo que emprendió (motivo de escándalo, ya que quitó muchas cruces monumentales erigidas en mitad de las calles), la creación de un teatro y de un instituto para la formación de actores, etc. En su domicilio del Alcázar se entrega Olavide al brillante placer de la conversación, no siempre con prudencia. En esta época se sitúa la primera investigación secreta de la Inquisición, y la aparición de un libelo difamatorio, la *Vida de Don Guindo Cerezo,* que, aunque prohibido por el Consejo de Castilla, circuló enormemente (años más tarde, en 1787, este folleto fué paradójicamente condenado a su vez por la Inquisición).

La campaña contra Olavide, es decir, contra las Nuevas Poblaciones y contra todo intento de reforma, aumentó a la caída del Conde de Aranda, y se vió favorecida por la llegada a La Carolina del capuchino Fray Romualdo de Friburgo, fraile testarudo y poco inteligente, enemigo declarado de las colonias que terminará por ser expulsado de España. Sin Fray Romualdo es posible que la Inquisición se hubiese limitado a una advertencia en privado. Pero el fraile alemán acumuló denuncia tras denuncia, y supo ganarse al confesor del rey. En noviembre de 1776 Olavide era detenido en Madrid, y conducido a los calabozos del Santo Oficio.

Su proceso fué el último gran proceso incoado por la Inquisición, y Defourneaux puede muy bien calificarlo de anacrónico. Godoy consignará más tarde en sus *Memorias* que ante los avances del espíritu dieciochesco, el Santo Tribunal "quiso hacer un escarmiento" (página 345). Después del complicado proceso secreto, como el rey no hubiese autorizado un Auto de fe, Olavide fué condenado en el *auti-*

llo de 1778. La condena, aunque morigerada, hizo sensación en España, y en el extranjero su repercusión fué enorme. El nombre de Olavide se hizo rápidamente famoso, pero el de España no ganó nada en el asunto, como ya lo había previsto el Conde de Floridablanca (páginas 364-65). Es sintomático el caso de un Gobierno que tiene las mismas ideas que el procesado, pero no puede hacer nada por defenderlo.

Defourneaux estudia a continuación el trato bastante benigno que la Inquisición dió al condenado, y la fuga de éste a Francia, muy posiblemente facilitada desde las altas esferas, acaso con la anuencia del Gran Inquisidor, don Felipe Beltrán, personalidad bastante tolerante. En Francia le sorprendió la Revolución, y fué encarcelado durante el terror. En estos años se sitúan los intentos de Miranda, *precursor* de la Independencia hispanoamericana, de ganarlo a su causa, intentos que no hicieron mella en el desterrado. En Francia, en fin, redactó éste su obra apologética, *El Evangelio en triunfo,* que no es, como pudiera pensarse, la palinodia de un exilado que desea volver a su patria, sino reflejo de su espíritu, a la vez "filosófico" y auténticamente cristiano —no en vano había comenzado su carrera como profesor de Teología—. El caso de Olavide me parece sintomático, de la mentalidad de nuestros ilustrados carlotercistas. No fueron revolucionarios emboscados que se apresuran a desdecirse en cuanto estalla la Revolución francesa, sino hombres de transición, muy dentro de una tradición nacional. Defourneaux —y es muy lógica su posición— insiste en considerar *afrancesado* a Olavide, a diferencia de Campomanes, buen conocedor de los precedentes doctrinales españoles. Es evidente la formación preferentemente francesa de Olavide, y de muchos otros hombres de la época, y así tenía que ser. Pero una cosa es el apoyo consciente en textos literarios y científicos extranjeros y otra el sentido, diríamos, innato de la vida del país y el sentirse penetrado por ella. Sin un sentimiento profundamente español, Olavide no hubiese podido realizar la obra que realizó.

Vuelto a España en 1798, previo el consentimiento real e inquisitorial, Olavide fué a vivir a Baeza, donde hizo testamento y donde murió en 1803. Merece la pena consignar el profundo afecto que siempre, incluso en la desgracia, le profesó su familia, y la simpatía que le tuvieron los humildes de todas las localidades en que residió: datos en favor del personaje.

El magnífico libro de Marcelin Defourneuax se termina con tres apéndices: la reproducción del artículo que Diderot dedicó a Olavide, un intento de reconstrucción de la biblioteca francesa de éste y una noticia sobre la suerte corrida por las Nuevas Poblaciones, después

de la caída de su fundador. Una nutrida bibliografía completa el volumen. Marcelin Defourneaux ha realizado un trabajo muy inteligente, lleno de ideas y sugestiones, cuya importancia no es necesario subrayar.—ALBERTO GIL NOVALES.

Tratado de la pena.—MARCELO ARROITA-JÁUREGUI. Colección Cantalapiedra.

La Colección Cantalapiedra, que en Santander ha dado una lección de rigor y de servicio a la poesía española, nos ha ofrecido dos últimos libros de poesía verdaderamente significativos: "Tratado de la pena", de Marcelo Arroita-Jáuregui, y "Conjuros", de Claudio Rodríguez. Nos ocuparemos hoy del primero y dejaremos para una nota posterior el examen del segundo.

Marcelo Arroita-Jáuregui nos dió en su primera obra, "El hombre es triste", un libro de poesía interesante y que, generalmente, no ha sido considerado con la debida atención. Porque en aquel volumen del año 1951 teníamos uno de los brotes más significativos de una actitud que después ha venido a implicar gran parte de la última poesía española y que se ha dado en llamar poesía social.

Interesa destacar este dato porque, a la vista del segundo libro de Arroita-Jáuregui, nos persuadimos de que el poeta no sigue totalmente en la línea de su primera obra. Y decimos totalmente, porque en todo caso la adscripción a la poesía social no podría verse ahora sino como una sublimación de esta poesía, que acercaría el libro "Tratado de la pena", a lo que Alfonso Costafreda llamara poesía "Epico-social", y de la que diera fe en "Nuestra elegía".

Sin embargo, lo que nos parece más significativo de "Tratado de la pena" no es la rebeldía de fondo, que comporta la poesía social, sino una rebeldía más interesante para la poesía: la rebeldía formal, de la que este libro es una buena muestra.

Hay, en efetco, en el libro de Marcelo Arroita-Jáuregui una actitud hondamente renovadora, que abarca los extremos más distintos. Desde la misma arquitectura del verso hasta la utilización de citas —a menudo en lenguas distintas a la nuestra— sobre las que el poeta hace descansar el sentir más hondo del poema, y que en su peculiar utilización añaden un temblor misterioso y mágico a lo expresado, vemos en "Tratado de la pena" multitud de logros que no pueden ser silenciados, en un momento en el que, aunque nos duela,

la poesía española contemporánea ha llegado a una monotonía y a una repetición obsesivas.

En este aspecto no podemos sino alegrarnos de un libro que rompe brillantemente nuestro panorama habitual y que tiene la fuerza de iniciar un derrotero distinto. Uno de los grandes valores del libro de Arroita-Jáuregui es, a nuestro parecer, que el poeta se enfrenta con un tema abstracto, pero que lo trata con un talante preferentemente realista. La huella de la poesía social, que veíamos encabezada por el primer libro de Marcelo, tenía que tener su sitio en este nuevo libro, y así, aun cuando la lamentación abstracta de Marcelo, por la vía de lo elegíaco, tienda únicamente a dar relevancia a ciertos hechos de nuestro tiempo, desde un punto de vista general, hay siempre un determinante común que lleva al poeta a escoger aspectos determinados de la realidad para ponerlos en la base de lo cantado. Las dedicatorias que presiden la Primera, Segunda y Tercera Criaturas de Pena son en este sentido significativas y demuestran hasta qué punto, por una referencia en cierto modo cifrada, el poeta ha querido unirlas intencionalmente a aspectos de la realidad que le eran, o le son, particularmente caros.

"Tratado de la pena", por todas éstas y muchas más razones que harían interminable esta nota, aporta una frescura y novedad a nuestra poesía, que nos hacen vislumbrar un camino diferente. La mejor calificación para la poesía de Marcelo creemos que podría ser la de una "poesía de cultura", en la que se sintetizan eficazmente formas culturales de hoy que añaden universalidad a la poesía —por lo cual hubimos de calificar en alguna ocasión a la poesía de Arroita-Jáuregui como una poesía "universitaria"—. Entre los poetas extranjeros creemos que el esfuerzo de Ezra Pound puede únicamente constituir un adecuado paralelismo, ya que, como en el caso del gran poeta norteamericano, en Marcelo encontramos la necesidad de unir distintas zonas culturales, habitualmente separadas por rígidas fronteras, haciendo que el total de lo cantado se sienta enriquecido por la fricción voluntaria que el poeta impone a mundos —y a veces incluso lenguajes— distintos.

En este sentido creemos que el libro de Arroita-Jáuregui es esencial para conocer un aspecto válido de nuestra poesía, que por el momento cuenta con pocos adeptos, pero que indudablemente señala una gran esperanza para nuestro futuro poético.

Lo que hemos afirmado conviene esencialmente, a nuestro parecer, a la parte del libro que el autor ha titulado genéricamente "Criaturas de pena", y en la que decisivamente el poeta lleva a su extremo la actitud que hemos indicado. Pero, además, el libro nos aporta un

magnífico y estremecedor poema a España —"Cadena perpetua"—, un planto melancólico y añorante por Puertochico —"Esta elegía tiene casas"— y una serie de "Epitafios" que, puestos bajo la advocación de don Francisco de Quevedo, tienen la fuerza de los poemas de nuestro gran conceptista. Aparte de una "Advertencia" inicial, en la que el poeta nos introduce en el libro con cifra resignada y elocuente:

Enseño concisión y decadencia.
Esto es lo que la vida
me dejó entre las manos.
Ahora lo comparto.

Un gran libro de poesía, en resumen, con el que Marcelo Arroita-Jáuregui, aun a pesar suyo, nos hace esperar mucho de nuestra poesía más honda y castizamente "universitaria".—J. Ferrán.

LA RESTAURACION CULTURAL DE GALICIA (1)

El propio José Luis Varela, en palabras introductoras a su libro, afirma que éste es "la crónica de un suceso particular. Evito —dice— la palabra Historia. Este libro no es una historia literaria. Tampoco una historia política. Es un ensayo que pretende exponer y explicar el movimiento de autonomía cultural de Galicia en el ochocientos".

Sin embargo —ello se nos impone con evidencia cuando terminamos la lectura de la obra—, el autor ha realizado historia —literaria, cultural, política— en su más amplio, mejor sentido: no sólo exposición, sino explicación de una serie de hechos. Y a veces también ensayo de hondas sugestiones, a propósito de muchas de las cuestiones que Varela plantea con primacía absoluta.

Sostiene después, en la misma *Introducción:* "Es claro que ese movimiento es tan político como artístico. Aquellos hombres *creaban* una restauración: hurgaban con cierta urgencia en el subsuelo de un remoto pasado autonómico con el ánimo de exponer a la luz del día, para que en ella siguiesen viviendo, las raíces de su personalidad. (¡Cuántas veces pronunciaron *nuestra personalidad!*) Querían alumbrar y fomentar lo original, lo singular e individualizador: lo indígena. Cerraban los ojos, cuando esto era posible, a lo que no fuera

(1) Varela (José Luis), *Poesía y restauración cultural de Galicia en el siglo XIX*. Madrid. Edit. Gredos, 304 págs.

propio o próximo, desde el idioma a la historia. En este sentido, el lector se encuentra ante la crónica de un ensimismamiento."

Pero —y ésta es, a nuestro juicio, una de las mejores virtudes del libro— el autor ha sabido sobrepasar ese *ensimismamiento* para encuadrar, para enraizar, el movimiento en las corrientes y tendencias generales europeas. A este propósito, sostiene Varela, con justeza: "Ahora bien, folklorismo, progresismo, bardismo, son ya actitudes ochocentistas y románticas del europeo de entonces. No estoy muy seguro de que el mejor servicio a las glorias locales consista en situarlas al lado de otras figuras locales si no se pretende un espectáculo de gigantes y cabezudos."

Para José Luis Varela, el Renacimiento gallego se explica por un proceso consecuente con los principios del Romanticismo. Con más precisión: nace del movimiento romántico, pero "no es sincrónica ni temáticamente *el Romanticismo*". La búsqueda de síntomas delatores de un afán gallego de diferenciación y afirmación no puede prolongarse con anterioridad a 1842, y, desde luego, cuando ese afán alcanza resultados considerables, la plenitud romántica ha quedado ya atrás. Además, no puede hablarse, en Galicia, de un verdadero movimiento romántico. (Sí, como es lógico, de obras, de escritores románticos, pero desconectados del movimiento.)

Tres períodos discrimina Varela en el resurgimiento cultural gallego de la centuria decimonónica: el primero, desde la mayoría de edad de Isabel II hasta la caída de la Reina (1843-1868); otro, segundo, constituído por el Gobierno provisional, el breve reinado de Amadeo I, la primera República y la restauración canovista (1871-1885), y el último, que corresponde a la regencia de María Cristina (1886-1906).

Y paralelamente a esos tres períodos, tres generaciones distintas. Integrantes de la primera: Pastor Díaz, Juan Manuel Pintos, Añón, Camino, Antolín Faraldo, Nenra de Mosquera, Vicetto, Losada, Antonio María de la Iglesia... Esta generación viene a significar "un fracaso —un fecundo fracaso— en la historia de las letras del XIX: aboceta, proyecta, sueña lo que política y culturalmente alcanzarán otros. Su obra es, generalmente, esporádica, circunstancial, fragmentaria o póstuma".

La segunda generación lucha decisivamente por la restauración del idioma gallego como medio de expresión artística. A ella pertenecen, entre otros, Aguirre, Murguía, Pérez Ballesteros, Pondal, Saco y Arce, Rosalía de Castro, Puente y Brañas, Rodríguez Seoane, Villaamil, Pascual, Veiga, López Ferreiro.

Y la tercera —y última— la forman Vesteiro Torres, Lamas

Carvajal, Curros Enríquez, Victorino Novo, Barcia Caballero, Martelo Paumán, Alfredo Vicenti...

Después del estudio de los aspectos y aportaciones sobresalientes en estas promociones, se consagran otros apartados —en un enfoque, ahora, por géneros— a las *Publicaciones periódicas,* a la *Prosa narrativa,* al *Teatro,* al *Idioma,* a la *Crítica e historia literarias* y, finalmente, a la *Historia.*

El movimiento regionalista gallego fué —con palabras de Murguía— "a la vez literario y político". Al segundo aspecto se dedica otro capítulo del libro: *El ámbito político.* En él, indica el mismo Varela, no se realiza "una valoración doctrinal o jurídica del regionalismo, sino la lógica interna que encadenó y preside unos hechos; esto es, historia".

La segunda parte del libro la integran, como ya hemos indicado, tres capítulos en los que se estudia, respectivamente, la creación poética de las personalidades literarias gallegas máximas de la centuria pasada: Rosalía, Pondal y Curros. Esos capítulos constituyen otras tantas monografías, verdaderamente magistrales, acerca de los autores citados. Mucho habría que destacar en ellas, desde la riqueza de la documentación hasta la hondura del análisis. Varela se enfrenta, se *encara* —permítase la expresión— con las obras objeto de comentario y acierta a penetrar hasta sus más soterradas raíces, a reconstruir el proceso psicológico y anímico de que surgieron. En este sentido, muchas páginas del libro muestran, a nuestro juicio, una junción admirable de historia y crítica literarias; dan ejemplo de lo que debe ser la tan traída y llevada "estilística".

La obra, en fin, por la abundancia de datos acumulados y sistematizados, por su método lleno de sugestiones para otros estudios futuros, por la agilidad y galanura con que está escrita —muchas páginas revelan la "garra" de un escritor auténtico—, nos parece merecedora del más claro y sincero elogio. Bastará su lectura para comprobar la justicia de estas afirmaciones.—José Montero Padilla.

Les Grands Siècles de la Peinture.—La Peinture Préhistorique.—Lascaux ou la naissance de l'Art.—Texto por Georges Bataille.—Colección establecida y dirigida por Albert Skira.—Ginebra (Suiza).—Homenaje a un acontecimiento artístico e histórico.

La casa editorial Skira no tiene reposo. A la ya copiosa serie de libros de arte que lleva publicados, ahora hay que añadir la nueva serie de *Los grandes siglos de la pintura:* consta de quince volúmenes ri-

camente encuadernados y a igual formato de 25 ×28 y 1/2. Esta serie, de ingente labor, viene a ocupar un vacío en la cultura artística de los bibliófilos y en la de los artistas, pues gracias a ella, lo que hasta ahora eran conocimientos fragmentarios y, en general, por fotografías en negro o copias ejecutadas con lapiceros en color de partes aisladas de las pinturas primitivas murales, ahora, con esta serie en la cual cada tomo está especializado a una época y un país determinado, podemos llegar a poseer un conocimiento completo —desde el punto de vista gráfico— con las planchas a todo color que, de una manera admirable, se reproducen en el libro; en esta ocasión, por lo que se refiere al primer tomo de la serie de *Los grandes siglos de la pintura:* "La pintura prehistórica. Lascaux o el nacimiento del arte", cuyo tomo vamos a comentar.

Con el ya referido formato de 25 × 28 y 1/2, el libro se presenta encartonado y forrado en tela de un crudillo de color verde esmeralda y con letras amarillas. Lleva 53 páginas de un papel blanco, de rica pasta, no satinado, sino en mate para dar un tono suave al entintado de la impresión tipográfica, variada en los titulares, en las mayúsculas y en las notas al pie de las planchas. El texto luce amplios márgenes. Con un papel *couché* de cuidada fabricación, van pegadas —casi sueltas— las planchas a todo color sobre las páginas en blanco, suavemente mate y conservando sus amplios márgenes. La página que da comienzo al libro se encabeza con los correspondientes titulares, y en el centro va una reproducción a todo color de un detalle del "Frise des petits cheveaux". Seguidamente hay una página dedicada por el editor para explicarnos cómo fueron vencidas las penosas y grandes dificultades para poder llevar a cabo los trabajos, de día y de noche, en lugares donde es casi imposible fotografiar. A la página del editor sigue otra dedicada —a manera de Prefacio—, con una explicación criticofilosófica sobre la trascendencia espiritual e histórica de lo que ahora se ha dado en llamar *el milagro de Lascaux* o *el nacimiento del arte,* cuyo texto es debido a la competente firma de Georges Bataille. A continuación se presenta el índice de las cinco partes que lleva el libro: "Le miracle de Lascaux", "L'Homme de Lascaux", "Description de la caverne", "La représentation de L'Homme" y "L'art animálier de Lascaux". Todos esos titulares llevan, en síntesis, una descripción de las planchas con sus correspondientes títulos, medidas de las obras y forma y sitio que ellas ocupan en las paredes de la gruta. Como es costumbre en estas obras de gran documentación, en ésta de Lascaux va al final de páginas: un ensayo de cuadro cronológico; unos planos geográficos de la Francia en el Suroeste de la región de Lascaux con sus vecinas villas de Bergerac, Périgueux, Les Eyzies y de

Montignac; una bibliografía sumaria, un índice de nombres y lugares citados, una *Table des Ilustrations* y una *Table des Matières*. Y, por último, citaremos unas páginas que figuran con una "Referencia de figuras prehistóricas citadas, y que no son de Lascaux. El origen del arte".

Toda una hermosa obra editorial, y que es un acontecimiento digno de gratitud y de aplauso. Mas veamos de qué forma se ha llevado a cabo la gran labor de este libro homenaje al arte prehistórico, descubierto hace pocos años y que por primera vez se publica a todo color y de uan forma admirable.

Hasta hace pocos años conocíamos, por las historias del arte o por nuestros viajes, que en Francia, en España y en otros países existieron manifestaciones artísticas primitivas, como por ejemplo el precioso bisonte grabado y pintado sobre la pared de la caverna de Fond de Gaume, y el mamut grabado sobre la pared de la caverna de Combarelles, los dos en Dordogne; los grabados sobre un hueso de reno de la caverna de Lorthe, en los Altos Pirineos, y, para no citar más, el precioso bisonte pintado sobre la pared en la Gruta de Altamira, en España. También recordaremos que, frente al arte "troglodita" o del Norte "cántabro-aquitano" ofrece el arte de Levante español "circunstancias particulares que le disputan por caso único en el mundo".

Muy particularmente, por lo que se refiere al precioso bisonte de Altamira, diremos que, hasta por los años de 1940-45, gozaba del prestigioso nombre de "La capilla Sixtina" del arte primitivo; cuyas hermosas obras fueron copiadas en 1902, y en 1921 se celebró una Exposición de ellas en los salones de los Amigos del Arte, en Madrid. Mas he aquí que, hace muchos años nos sorprende el acontecimiento del *Milagro de Lascaux,* en Francia, dando a conocer al mundo civilizado y reclamando a la ciencia nacida en el siglo XIX con la arqueología prehistórica, la supremacía del título de *Capilla Sixtina* del arte prehistórico. La trascendencia del caso puso en movimiento a sabios, a técnicos en pintura, a escritores y a historiadores. Durante unos ocho años —y como siempre acontece— hubo discusiones en pro o en contra al *milagro,* y hasta de su propia autenticidad: ¡tal es de magnífica la decoración! Durante un cierto tiempo, lo mismo aconteció con las extraordinarias pinturas de *La Capilla Sixtina* de Altamira.

Antes de entrar en comentarios crítico-científicos sobre las planchas a todo color, creo oportuno dar a conocer lo que el muy documentado señor Georges Bataille nos cuenta acerca de cómo y cuándo fué descubierta la caverna de Lascaux; sus impresiones personales, históricas y científicas, entre otras y muy justas observaciones de orden filosófico y técnico sobre la autenticidad de las pinturas, lo que iremos

comentando según la forma persuasiva y amena que, en poeta, nos ofrece el señor Bataille con el elegante estilo de su prosa.

Descubrimiento de la caverna.—Las cavernas ornadas del Paleolítico superior en la Francia del Suroeste, se encuentran situadas entre Montignac y Les Eycies, cerca de Burdeos, de Bergerac y el Périgueux. Lascaux está muy cerca de Montignac, y fué de esta villa de donde unos jóvenes salieron con el propósito de cazar. Uno de los jóvenes, llamado Marcel Ravidat, curioso por conocer lo que hubiera de cierto o *de leyenda* a propósito de un gran agujero, especie de abertura sobre la roca, y que, con los años, estaba casi atascado por la tierra, malezas y restos de un árbol carcomido, el joven pensó en la formada leyenda de que, por ese agujero, bien se pudiera llegar al que fué un pequeño castillo de la Edad Media y vecino de Lascaux, situado al pie de la colina. Seducido por la leyenda, Marcel Ravidat decidió explorar el misterioso subterráneo. Una vez preparado con una lámpara, Ravidat entró el primero; a los pocos pasos, tira una piedra hacia el fondo y se convence de que allí habia una distancia larga. Ravidat continúa la marcha y cae sobre un cono hundido; enciende la lámpara y llama a sus compañeros. Una vez reunidos exploran la caverna y en ella comienzan a distinguir trazas de animales y, en fin, toda una decoración mural. Al comunicar el descubrimiento, Ravidat escribe en su informe a las autoridades: "Nuestra alegría fué indescriptible, una banda de salvajes bailando la danza de la guerra no impresionaría tanto." Pocos días después, prevenidos con lámparas y cuerdas, insistían en la exploración hasta el final de la caverna. M. el Institutor Laval, que poseía conocimientos de prehistoria, al tener noticias del descubrimiento se mostró escéptico; mas al acompañar al joven Ravidat y a sus compañeros a la caverna, quedó como paralizado de estupefacción: el descubrimiento superaba en mucho a lo que los jóvenes suponían. El gran acontecimiento tuvo lugar el día 12 de septiembre de 1940.

La autenticidad de las cavernas pintadas.—En el capítulo dedicado a la autenticidad de las pinturas, el señor Bataille demuestra, con su gran documentación, las razones que existen en pro de las investigaciones llevadas a cabo por técnicos de la pintura y no por "los argumentos de sabios escépticos". Muy acertadas y oportunas son las consideraciones que expone el señor Bataille, pues ya era hora que se hiciera un resumen crítico de las controversias en torno a la autenticidad de las pinturas del arte prehistórico en varios lugares de Francia y en los de Altamira. De esa forma, y de una manera concluyente, el público puede ahora tener el conocimiento de las razones técnicas que garantizan la autenticidad de esas maravillas primitivas. A este propósito, Bataille nos cuenta una curiosa anécdota sobre un incidente

ocurrido en la famosa caverna de Pech-Merlé en Cabrerets (Lot). Dice que en 1952 el gran escritor francés André Bretón quiso darse cuenta del estado de una pintura, y pasando un dedo sobre la pintura vió que el dedo se había manchado, y entonces creyó descubrir una superchería. No se dudó de su sinceridad; pero el señor Bretón fué acusado y condenado a una multa. *La Societé des Gens de Lettres* intervino en la cuestión, formulando una encuesta referente a la autenticidad de las pinturas de la caverna. El sabio Abbé Breuil contestó en nombre de la Comisión de Monumentos Históricos, calificando la citada demanda de "irrecevable". Con esa querella se repetía el caso de la autenticidad de la caverna de Altamira; y las polémicas datan de 1879 con motivo de los descubrimientos de la misma por el español don Marcelino de Santuola. Entonces, como ahora acontece con Lascaux, el escepticismo general del mundo sabio se apoyaba en el desconocimiento técnico que es indispensable para asegurar que una pintura en líquido o en pasta sobre cal o sobre la misma piedra en una caverna constantemente muy húmeda, no es difícil que, al *frotar* con un dedo, éste se manche de pintura. Ya sé que la pintura sobre una parte de pared rocosa, con el empleo de la grasa o el agua, al secarse queda resistente al frote de un dedo. Pero también he podido comprobar que con ese procedimiento del agua o la grasa de animales, la pintura sobre unas partes *lisas* de paredes rocosas, no es difícil encontrar partes que bien pudiéramos llamar *pintura fresca,* y no al fresco. Se hace banal el argumento que niega la conservación de una pintura en *estado fresco* en un interior de caverna húmeda. Por el interés que para nosotros representa esta cuestión de la *autenticidad,* no he podido evitar el exponer mi opinión personal como técnico que conoce las pinturas prehistóricas. ¡Naturalmente! Opinión muy ligeramente expuesta, pues merece un detenido estudio que, en esta crítica no va, puesto que se dedica en general a un libro de arte editorial.

La descripción de la gruta.—El libro nos facilita una descripción detallada, con varios planos en los que van numeradas las obras de la ya famosa *Chapelle Sixtine* de la Prehistoria. Figuran 128 ilustraciones en color, una excelente fotografía en negro de la entrada de la gruta tomada en el paisaje al aire libre. La calidad y el número de obras es tan considerable que sólo para la descripción sería necesaria toda una conferencia. El señor Bataille, después de presentar la fotografía del paisaje con la puerta de entrada, nos invita a visitar la maravilla. Una admirable fotografía en color, que nos da el tono de las paredes rocosas, en tonos de ocres dorados y en grises, nos pone en contacto con el fabuloso "Milagro de Lascaux". Al pie de la preciosa fotografía en color (de un realismo impresionante), Georges

Bataille nos dice: "Ces marches mènent au coeur de l'une des premières et des plus merveilleuses créations de l'homme: le monde fabuleux de la grotte de Lascaux." A la entrada de la gran sala, un extraño licorne abre "la ronda monumental de los toros, de los caballos y de los ciervos". Ha comenzado la serie de admirables planchas a todo color, en las que podemos apreciar que el dibujo y el color se han conservado milagrosamente haciéndose milenarios: "este arte tan cerca de nosotros parece anular el tiempo". En la plancha 49, Bataille nos presenta a un animal imaginario (La "Licorne"), de 2,40 metros de largo, pintado en la gran sala, parte izquierda. El ilustre crítico exclama: "A ce lieu de notre naissance..." Maravilla a los ojos de los hombres que ornaron la magnificencia: tal aparece la caverna de Lascaux, que nos conduce desde el fondo de las edades a nuestros primeros balbuceos. Contemplamos las planchas y, en efecto, la pintura es sorprendente de trazo expresivo y de *arte viviente*. No es una de las más bellas, pero sí de las más extrañas figuras de la gruta. La admirable reproducción nos permite apreciar la preocupación del pintor en unir la forma, de trazo enérgico, con la masa del color expresando el volumen. Otro curioso aspecto que nos revela la reproducción (conseguido como nunca se hiciera con la fotografía en color) son los *arrepentimientos* del pintor, ejecutando la figura de un animal, definitivamente sobre otro que existe, algo borroso, y debajo de la capa de color de la terrible "Licorne", algo de lo que acontece con las patas o el caballo en el retrato ecuestre de Felipe IV, de Velázquez, por ejemplo. Y he aquí que nos sale al paso un tema de filosofía del arte "muy antiguo y muy moderno", y que Georges Bataille expone con una clarividencia de poeta: "... es el arte y no el conocimiento". Para Bataille no es el *Homo faber* de los antropólogos (el hombre del trabajo), ni el *Homo Sapiens* (el hombre del conocimiento), los que precisan el vocablo justo. No se trata de un *conocimiento,* ni tampoco del hombre en un mundo estrechamente primitivo con pesadas formas cuadrúpedas, vecino del antropoide, sino del hombre de la Edad del Reno —particularmente el de Lascaux—, que es el que precede, insistiendo no sobre el conocimiento, sino sobre la actividad estética, que es, en esencia, una forma de juego. Es decir, que para Bataille, la justa y "bella expresión" es la de Huizinga: esto es, el *Homo ludens,* el hombre jugando (en particular el juego admirable del arte). Sobre este tema, Bataille se extiende en consideraciones muy interesante, tal como la interpretación espiritual que él concede al *Homo ludens*: "... éste fué el que en todas formas, cuando él *juega,* y que jugando él sabía dar al juego la permanencia y el aspecto maravilloso

de la obra de arte: es entonces cuando el hombre asumaba el aspecto físico, al cual su vanidad quedaba ligada."

Al tratar de *La grande Salle des Taureaux,* Bataille nos presenta las planchas número 9 y la 13, cuyas reproducciones, ejecutadas con limpieza de entintado y de estampación, nos ofrece una riqueza admirable en ocres amarillos, en tierras rojas y en negros, que trazan vigorosamente el contorneado de las siluetas de los toros y de los caballos que alternan en la dinámica composición. Hay caballos en tonos de tierra roja y en negro. En el movimiento en *acción* y en la caprichosa perspectiva en la que fueron situados, el autor revela su penetración de observador que posee la facultad de retener en su memoria las actitudes de los caballos al galope: nos evoca a Degás y a Lautrec. Para una más justa apreciación de la técnica y del color de los toros y de los caballos, Bataille presenta unos fragmentos de esas obras, y en ellas observamos, en todo su valor material, las materias colorantes sobre la superficie de la pared con su granulado rocoso, superficie relativamente lisa, parcialmente recubierta con una capa de blancucha cal. De esa inmensa decoración se reproducen otros fragmentos: un ciervo en ocre y oscuros en las masas y una siena intensa en el contorneado de la silueta, y un caballo en sepia rojiza oscura, ejecutado por manchas verdaderamente de color y de factura expresionista, nos evoca al genial Pierre Bonnard en 1930. Continuamos viendo algunos más de los fragmentos de la *Gran Sala* de los toros, de colosales figuras. Maravilloso friso, en el cual observamos que las planchas nos revelan, en algunas composiciones, pinturas ejecutadas en distintas épocas; respetando así las primitivamente hechas y enriqueciendo la variedad de ese prodigioso santuario, en el que probablemente podrían asistir más de cien personas, acaso para celebrar sus misteriosos ritos. Y abandonamos la *Gran Sala de los Toros, Caballos y Ciervos* para que el señor Bataille nos presente la decoración del *largo corredor* ("le diverticule axial") en donde Bataille nos explica las bellezas de un "feliz desorden de figuras organizando una de las composiciones más impresionantes del arte de todos los tiempos". Comienza la nueva serie de planchas en color con cuatro fotografías en color reproduciendo, con gran justeza de tono y relieve, cuatro aspectos de la entrada del "Diverticule axial", visto desde la *Gran Sala.* M. Bataille nos dice: "Matière, variété et finesse de la coleur donnent à ce grand décor un scintillement de pierre précieuse." Y en efecto, ese largo friso de cabras monteses y de pequeños caballos sobre los que brinca un bovino, lo contemplamos con placer por la fidelidad con que ha sido reproducido: en ellos el color es de un centelleo de piedras preciosas. No lo son menos los 19 fragmentos en

planchas a todo color que forma la serie dedicada al friso de los caballos, toros, vacas, cabritas monteses y ciervos. Si en las planchas correspondientes a los números 37, 38 y 39 la evocación de facetas de piedras preciosas es evidente, en las cabritas monteses, en tierras rojas o *bistre* —color de humo—, en la plancha número 28, que representa a un caballo (en tono sepia oscuro) en actitud de galopar, el dibujo es de un vigor sorprendente. Con ese caballo hace pareja un toro en tono negro, de gigantescas proporciones, como el caballo. La fotografía en color tuvo la suerte de ser grabada en color con un resultado tan admirable que en ella han quedado con precisión las diferentes capas de color que, ejecutadas en distintas fechas y expresando distintos animales, se hacen visibles a nuestra observación. La acción del tiempo fué más benévola con las manchas espesas de color y con los trazos vigorosos del dibujo, en este caso de lo más potente de la gruta; esto en cuanto al dibujo como trazo espontáneo y genialmente concebido. Mas en cuanto a coloraciones en rojos cálidos, las planchas números 21, 45 y la 24 nos ofrecen un gran placer estético por su variedad al emplear los rojos que, tono sobre tono, logran unas amplias masas de color, graves y sonoras. Los artistas autores de esas obras no sólo se manifestaron sensibles al color, sino que tambien supieron expresar un íntimo placer en el juego del arabesco, unas veces potentes, y en otras, con una gracia espiritual no de inocencia de niño ni de "primitivismo moderno", sino de hombre que siente ante esas gigantescas vacas o toros toda la gravedad de su imponente figura. Esas variaciones en rojos cálidos que figuran en las gigantescas vacas ofrece una singular disposición artística. Pintadas sobre el plafón del llamado "divertículo" —largo apéndice del santuario que se abre a la entrada de la gruta—, la original composición se presenta en un conjunto *acuartelado* de vacas rojas: la destreza es tan paradójica como el emplazamiento; como si estuvieran jugando, ellas forman la composición sobre nuestras cabezas, no una ronda que pudiera ordenarse en la pared vertical, sino lo que no es concebible si no es en el plafón: una combinación *acuartelada,* divergente en todos los sentidos. Particularmente las planchas 21, 45 y la 24 son admirables de realismo en la captación de los preciosos rojos y en los rojos oscuros de las siluetas que contornean las figuras. La vaca que hace el número 24 de las planchas se conserva admirablemente.

Le Passage, La Nef et le Cabinet des Félins.—A la derecha de la *Gran Sala* un pasillo conduce a la *Nave* y al *Abside.* La nave es una larga sala de vastas dimensiones en la cual el plafón forma una cúpula elevada: la cohesión aquí es más espaciada y majestuosa. M. Georges Bataille presenta unas notables fotografías en color de la

Nave, y de ésta un conjunto de la pared izquierda y otra de la pared derecha de la nave. En las dos últimas hay una imponente vaca negra que domina sobre los grupos pintados y grabados en las referidas paredes, y como pareja da una vista de conjunto y a manera de friso, de cabezas de ciervos, que parecen estar nadando con la cabeza en alto. El dibujo es esquemático en estos animales; es admirable de espiritualidad, de observación justa y sensible a la expresión y vida de los ciervos. Se me hace inevitable la comparación de estas decoraciones con las de la "Capilla Sixtina" de Altamira. En la de Lascaux reina la gracia y lo imprevisto: obra de artistas que, *por conocimiento,* distinguen al hombre del animal, pero que actúan sobre la actividad estética que es, en su esencia, "una forma de juego: el hombre jugando, en particular, el juego admirable del arte". Muy acertadamente, M. Bataille nos muestra dos fragmentos —planchas a todo color— de las cabezas de los citados ciervos *nadando.* Las planchas están logradas de mano maestra de la fotografía en color: en ellas, el dibujo no deja lugar a duda de la prodigiosa retentiva y sensibilidad del artista que las ejecutó. Y seguimos con el señor Bataille hasta el *Cabinet des Félins,* en donde vamos a conocer el grabado de la prehistoria. Las obras representan caballos, bisontes y vacas, y hay también algunas pintadas y grabadas sobre el color. Si hasta aquí las planchas a todo color nos han proporcionado un placer estético de las obras como colorido, en las dedicadas a los animales del *Cabinet des Félins* nos da el color y el placer de una realidad técnica y sensible: el grabado sobre la pared rocosa. La pancha número 56 bis, representando una cabeza de caballo de color negro, es admirable de limpieza de entintado y de estampación. El color del caballo, probablemente pintado con una débil capa de color, apenas queda materia colorante. La cabeza ha conservado íntegro el trazo firme y profundo del punzón con el cual se ha dibujado. En la ejecución del grabado se adivina fácilmente que ha sido ejecutado después de pintado el animal. En la plancha número 62 reproduce un gran bisonte acribillado de flechas, cuyo colorido en tonos rojos es precioso de calidad. En la plancha número 63 bis se reproduce un gigantesco caballo negro, casi borrado con la acción del tiempo, y que, por esto mismo, la fotografía, que es admirable, nos ofrece la curiosa sorpresa de apreciar la presencia de un pequeño caballito pintado y grabado en el enorme vientre del gigantesco caballo; muy probablemente el caballo grande debió ser pintado después de ejecutar el pequeño. Continuamos viendo planchas a todo color y nos detenemos para admirar la reproducción de una inmensa vaca negra, cuyas masas de color están desgastadas, mas lo que se conserva admirablemente en ella es el grabado

que domina firmemente silueteando la figura de la inmensa vaca: vacas y toros gigantescos, con cabeza muy pequeña, que se estinguieron en Europa en el siglo XVII; los *Bosprimigenius* que conocemos por dibujos de ese siglo XVII. El interés, la documentación y la amenidad del señor Bataille es inagotable; mas temo fatigar al lector con estos comentarios. Voy a terminar con unas rápidas notas sobre dos admirables planchas a todo color que representan a unos enormes bisontes en tono castaño casi negro, y que miden ¡dos metros y cuarenta centímetros de largo! cada uno de ellos. Ante esos inmensos e impresionantes animales, dice muy acertadamente M. Bataille: "Son, me parece a mí, la imagen más tumultuosa de la Edad del Reno. Con esas pieles erizadas, despeluznados, con esas cabezas hirsutas, con esos movimientos recogidos y desconcertantes, expresan con una potencia jamás sobrepasada una violencia animal angustiada, erótica y ciega." Siguiendo con su gran documentación, M. Bataille nos presenta otra serie de planchas a todo color para darnos a conocer las bellezas de las pinturas: las bien conservadas; otras, en estado de esquematización, y las que están *barridas* por el tiempo pertenecen a *L'Abside et le puits*. Planchas a todo color que, como un precioso material, Bataille continúa extendiéndose en un vasto panorama espiritual, filosófico e histórico: *La representación del hombre, la figura femenina; El arte animalista de Lascaux; La edad relativa de las pinturas; Dibujos y notas sobre las figuras de otras grutas*, etc., todo un inmenso trabajo que, con este libro, sirve de homenaje al *milagro* de Laxcaux.—FRANCISCO POMPEY.

Panorama das literaturas das Américas, por el doctor Montezuma de Carvalho. (Edición del Municipio de Nova Lisboa, Angola; publicados los dos primeros volúmenes y en curso de publicación los restantes).

El doctor Montezuma de Carvalho ha organizado y dirigido esta ambiciosa obra, en la que se pretende "revelar a Europa la riqueza literaria del Nuevo Mundo". Es decir, mostrar lo que en esa riqueza es herencia europea y lo que es puramente autóctono, para que la "revelación" sea de aquello que es genuinamente americano, de cualquier rincón desde el Canadá hasta la Argentina. "O que interessa a nós europeus é atender a essa autonomia espiritual do mundo americano, e autonomia que não consiste em tratar temas americanos, como falsamente incorreram os romanticos do Novo Mundo, em cair, portando, numa espécie de americanismo exterior, mas auto-

nomia que, partindo das combinaçoes europeias e do indigenismo, deu uma expressão própria e criou uma distinta sensibilidade. Nem se diga que essa nova sensibilidade é mero produto do nacionalismo dos países americanos ou da sua vontade masculina de se afirmarem. As Américas não repudiaram a Europa. O Brasil segue Portugal como o resto da América Latina segue a Espanha".

Para realizar su empeño, el doctor Montezuma de Carvalho consideró que el mejor sistema era encomendar el estudio de cada una de esas literaturas a un prestigioso escritor del país correspondiente. Es un sistema que tiene sus ventajas, aunque parta del grave inconveniente inicial de que cada una de esas literaturas está "tratada" con una valoración nacional, de tal manera que la visión de conjunto, en síntesis, o en comparación, resulta difícil. Hubiera sido necesario un estudio final de literatura comparada en el que la perspectiva se nos facilitara desde tres grandes puntos de vista: las literaturas norteamericanas y canadienses, la brasileña y las hispanoamericanas.

Claro está que el doctor Montezuma podría decirnos que eso es lo que él quería evitar, considerando lo más útil ofrecer aisladamente el estudio de cada literatura nacional y dejando al lector —presupuestamente, lector interesado de modo especial por tema— el cuidado de sacar las pertinentes conclusiones. Al menos en el plan de su obra no hay, de momento, nada que haga pensar en ese unificador estudio de conjunto. Publicados los volúmenes I y II, en el índice anunciado de los dos restantes no hay más que estudios particulares.

Volumen I.—En un prólogo, expone el doctor Montezuma de Carvalho su propósito; a ese prólogo pertenece el párrafo que arriba hemos transcrito y que ilustra muy bien acerca de los fines perseguidos con su noble empresa. Va seguidamente una "presentación" que no tiene ningún otro valor que el que pueda darle el estar firmada por el Secretario General de la Organización de los Estados Americanos. Otro "prólogo" escrito por el gran poeta brasileño Manuel Bandeira ofrece como nota destacable su referencia casi exclusiva a figuras y movimientos literarios hispanoamericanos, sin que la vastedad del tema propuesto le permita en tan corto espacio nada más que una fácil y archisabida enumeración de lo más destacado. Un fragmento del "Canto a América", de Juana de Ibarbourou, poema en el que la buena intención está por encima del valor poético (a la gran poetisa uruguaya se le desfiguraba la finísima voz íntima, cuando quería darle una resonancia épica). Un "mensaje" de Gabriela Mistral, muy de circunstancias, más atento a una retórica de confraternidad americana que a cooperar a esa "revelación" propuesta: "La cultura latina ha hallado en los pueblos del Sur un reino más

vasto que el Mediterráneo clásico para gobernar hombres bajo su norma ejemplar; las culturas universales realizan por su parte en la América anglosajona la prueba victoriosa hasta hoy de una fraternización de ellas todas en un mismo territorio. Y esta prueba no la había intentado hasta hoy el mundo con buena suerte. Nuestros héroes del Norte y del Sur, Bolívar como Washington, Lincoln como San Martín, parecen concebidos en una misma hora por un mismo designio, y son obreros de una faena idéntica. Nuestras constituciones, salidas de la conciencia de ellos, están iluminadas por una luz igual y destacan un perfil fraterno como las plantas que nutre un humus común."

Después de esta parte, que pudiéramos llamar inaugural, comienzan los estudios monográficos. La literatura de Bolivia nos es presentada por el doctor José Macedonio Urquidi, catedrático de Derecho Internacional de la Universidad de San Simón de Cochabamba. Para muestra del tono de su trabajo copiamos lo que sigue: "Poesía.—Han influído en las actividades literarias las sucesivas fundaciones, en distintos distritos, de asociaciones y ateneos, cuanto las empresas editoriales, auspiciosas de la producción intelectual. Se han sucedido exitosamente los torneos del Gay Saber, con alguna regularidad, y también los certámenes universitarios y municipales, con plausible periodicidad, también otorgando premios pecuniarios. Se ha conceptuado por quienes tienen alta autoridad como críticos en escala internacional, que Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo y Gregorio Reynolds son los poetas más representativos de Bolivia; quedando otros vates de mérito postegardos muchas veces injustamente. Es indudable que los tres poetas antes mencionados tienen una importancia excepcional, dentro de la poesía boliviana."

El doctor Wilsons Martins, catedrático de Lengua y literatura Francesas de la Universidad de Paraná, hace un buen estudio del modernismo brasileño, como verdadero punto de partida de una genuína literatura brasileña. Con rigor crítico, atiende sólo al examen de aquello que es en verdad importante, logrando una visión realmente orientadora. Su punto de vista contrasta con el predominante en los demás colaboradores: su nómina de autores es mucho más reducida que cualquiera de las otras, pero su información es más eficaz y completa.

La literatura canadiense en lengua francesa es estudiada por el escritor Guy Silvestre; la escrita en inglés corre a cargo del profesor Robert L. Mcdougall.

Javier Arango Ferrer informa sobre la literatura colombiana,

partiendo de una certera fijación: "Nuestra ubicación en el mundo de la cultura es la Hispanidad, concepto tan complejo como el de las razas y el de la política, cuyo esclarecimiento requiere arduos desarrollos histórico-filosóficos ajenos a este apresurado resumen. Hispanidad es todo aquello que nos liga a España, dentro de dos conceptos primordiales: la hispanidad-hombre y la hispanidad-lengua, como quien dice la biología y la cultura. El negro y el indio nada tienen que ver como americanos con la hispanidad-hombre, pero el castellano los ata a la común heredad de la lengua, que es aglutinante por excelencia de los pueblos."

Volumen II.—Las letras cubanas son someramente estudiadas por el doctor Salvador Bueno, profesor de Literaturas Hispanoamericanas de la Universidad de La Habana; limitado al siglo xx, el examen es muy completo y nos da una certera caracterización de los distintos movimientos literarios cubanos. En poesía, la significación de Eugenio Florit, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén, así como la línea afro-cubana, quedan relevantemente marcadas.

Jorge Carrera Andrade, el excelente poeta ecuatoriano, tan conocido en España, es el autor del ensayo "Medio siglo de literatura ecuatoriana", balance que se cierra con una fuerte esperanza. Un "Panorama de la literatura salvadoreña" corre a cargo de Luis Gregorio Valdés, escritor y crítico literario. El profesor William Lee Pryor se esfuerza por dar en cincuenta páginas la exposición de la literatura norteamericana desde 1900 a 1957. Dentro de tan corto espacio, logra un aceptable resultado. Véase como ejemplo el resumen de su referencia a Steinbeck: "Steinbeck, like many naturalists and regionalists includes much that is brutal and ugly in his novels and short stories. His characters are for the most part rural, iliterate, and often of inferior intelligence. Their speech is common, riddled with the vulgar and the profane. But Steinbeck is not a sensationalist, writing to shock people. His characters act and speak as they do because that is the way they are in real life. Actually they are seldom deliberately cruel, and many of them are possessed of a certain rough nobility. Steinbeck is an author close to the pulse of the worker and the farmer: a genuine artist of folk humour as well as tragedy."

El Rector de la Universidad de Haití, doctor Jean Price-Mars, en un "Essai sur la litterature et les arts haitiens de 1900 á 1957", llega a la siguiente conclusión: "... la litterature et l'art haitien après s'être dégagés de l'emprise française, ont cherché leur voie dans une production dont l'originalité consiste a donner un cachet indigène a l'expression de notre pensée. Ils n'en nourrissent pas moins la haute ambition d'incarner en même temps, sur ce coin de la planète, l'un

des moments fugitifs de la durée et l'un des aspects irréductibles du travail humain."

En la exposición que de la literatura hondureña del siglo XX hace el escritor y periodista Humberto Rivera, se señala la vinculación de los escritores de Honduras a una constante popular. También se ocupa de esas mismas letras el doctor Jorge Fidel Durón, ciñéndose en su trabajo sólo a las obras escritas en prosa, desde las crónicas coloniales hasta hoy.

Un "Panorama literario de Puerto Rico", por Josefina Rivera Alvarez; otro de la actual literatura uruguaya, por Hugo E. Pedemonte, y un "resumen" de esta misma por Alberto Rusconi, completan este segundo volumen, último de los por ahora publicados.

Pese a las forzadas limitaciones que al comienzo señalábamos, este "Panorama das Literaturas das Américas" es una valiosa información sobre tema tan rico y de tan especial interés. La iniciativa del doctor Montezuma de Carvalho encontró en el municipio angolano de Nova Lisboa el generoso mecenazgo que ha hecho posible la publicación. Esperamos que los dos restantes volúmenes vengan a completar tan notable empresa editorial.—ILDEFONSO-MANUEL GIL.